

C O N S

T E L L A

C I O N S

F A M I

L I A R S



C O N S

T E L L A

C I O N S

F A M I

L I A R S

Aquesta és una versió en línia del catàleg de l'exposició de Constel·lacions familiars amb motiu del seu itinerari dins del Programa d'Exposicions Itinerants 2015-2016 del Departament de Cultura.

Organització

**Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya
Direcció General de Creació i
Empreses Culturals (DGCEC)**

Amb la col·laboració de

**Ajuntament de Figueres
Museu de l'Empordà
Ajuntament de Cornellà
Ajuntament de Mataró**

Comissariat

**Alexandra Laudo
[Heroínas de la Cultura]**

Coordinació general

Ester Martínez

Premsa i Comunicació

**Lourdes Domínguez
i Loli Jiménez**

Disseny

Arte Chido

Itinerari de l'exposició

20.02 > 12.04.2015

Museu de l'Empordà
Carrer de la Rambla, 2
17600 Figueres

14.05 > 17.07.2015

Espai Moritz
Carrer Mossèn Andreu, 17
08940 Cornellà de Llobregat

11.03 > 08.05.2016

MAC Mataró Art Contemporani
Sant Josep, 9
08302 Mataró

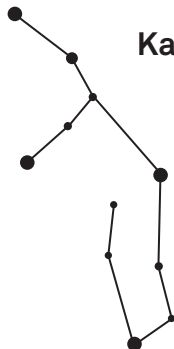
CONSTEL·LACIONS FAMILIARS

Alexandra Laudo
[Heroínas de la Cultura]

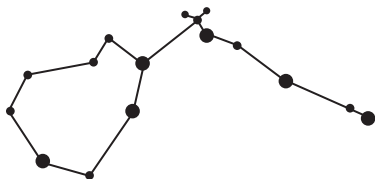
Lúa Coderch



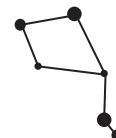
Katerina Šedá



Ryan Rivadeneyra



Matías Costa



Lola Lasurt



Sergi Botella



Paco Chanivet





6 **Terrassa Comissariat**
Plataforma per a nous llenguatges visuals

14 **Constel·lacions familiars**
Alexandra Laudo

24 **Lúa Coderch**
*Recopilar les fotografies
sense memòria de l'arxiu familiar*
Oriol Fontdevila

68 **Ryan Rivadeneyra**
No man's land
Marc Vives

90 **Lola Lasurt**
Amnèsies
Victor Molina

116 **Paco Chanivet**
Comissariat el meu avi Pepe
Sonia Fernández-Pan

134 **Katerina Šedá**
It doesn't matter
Soledad Gutiérrez

156 **Matías Costa**
The family project
Pedro Vicente

174 **Sergi Botella**
The loser nº 9 - Luna Park
Mery Cuesta

Terrassa : una plataforma cultural per als nous llenguatges visuals del segle XXI

Jordi Ballart Pastor, *Alcalde de Terrassa*

Venim d'un temps en què les pràctiques artístiques contemporànies es vestien sovint de flamants contenidors que prenen gairebé més importància que els continguts, i en les quals els grans noms deixaven a la rereguarda la immensa majoria de treballadors i treballadores culturals. Amb la nova situació socioeconòmica, aquest paradigma cultural ha entrat en crisi. Del que sembla que no hi ha dubte en el si del sistema artístic és del lideratge de la figura del comissari o comissària.

De la mateixa manera que en la dècada dels anys vuitanta el paper principal de l'art el va assumir l'artista, i en la dels noranta el protagonisme el van adquirir els centres d'art i els museus, l'actual, diuen, és l'època de la preeminència dels continguts. Definit l'art contemporani com la identificació entre creació i selecció, és conseqüència lògica que la relació entre artista i comissari hagi canviat radicalment. Una transformació que es basa en el nou paper que tenen la institució i l'exposició, convertides en canals de difusió d'informació i ambdues definides actualment com a llocs de producció.

El comissari és, com l'artista, un productor. Els rols d'ambdós semblen idèntics i entre ells habita una idea comuna de distribució, la mateixa que es difon des de l'espai expositiu. Dins d'aquesta xarxa de correspondències, l'exposició ja no es planteja en termes de formes, sinó de formats de representació. Els formats han variat i sobresurten constantment del tauler on inicialment semblava plantejar-se el desenvolupament de les pràctiques artístiques. Una altra cosa és que el sistema artístic establert sigui capaç de veure-ho i assimilar-ho.

Terrassa: una plataforma cultural para los nuevos lenguajes visuales del siglo XXI

Jordi Ballart, *alcalde de Terrassa*

Venimos de un tiempo en el que las prácticas artísticas contemporáneas a menudo se vestían de flamantes contenedores que adquirirían casi mayor importancia que sus contenidos, y en los que los grandes nombres dejaban en la retaguardia a la inmensa mayoría de trabajadores y trabajadoras culturales. Con la nueva situación socioeconómica, dicho paradigma cultural ha entrado en crisis. De lo que parece no haber duda en el seno del sistema artístico es del liderazgo de la figura del comisario o comisaria.

Del mismo modo que en la década de los años ochenta el papel principal del arte lo asumió el artista, y en la de los noventa el protagonismo fue adquirido por los centros de arte y museos, se afirma que la actual es la época de la preeminencia de los contenidos. Definido el arte contemporáneo como la identificación entre creación y selección, resulta consecuencia lógica que la relación entre artista y comisario haya cambiado radicalmente. Una transformación que se basa en el nuevo papel que desempeñan la institución y la exposición, convertidas en canales de difusión de información y ambas al mismo tiempo definidas en la actualidad como espacios de producción.

El comisario es, como el artista, un productor. Los roles de ambos parecen idénticos y entre ellos habita una idea común de distribución, la misma que se difunde desde el espacio expositivo. Dentro de esta red de correspondencias, la exposición ya no se plantea en términos de formas, sino de formatos de representación. Los formatos han variado y sobresalen constantemente del tablero donde inicialmente parece plantearse el desarrollo de las prácticas artísticas. Otra cosa es que el sistema artístico establecido sea capaz de entenderlo y asimilarlo.

Però també és important saber on som. I qui som. Terrassa Arts Visuals és un departament municipal destinat a la difusió de les pràctiques artístiques contemporànies. No és una galeria d'art. No és un museu. El nostre públic són tots els ciutadans i les ciutadanes de Terrassa, no solament els interessats en l'art, no solament la comunitat artística. I, per tant, el nostre objectiu és ajudar en la producció de projectes que puguin ser estimulants per a públics diversos i heterogenis, perquè és un dret de la ciutadania poder accedir a l'art que es produeix avui dia i arribar a comprendre'l i, com a resultat, a respectar-lo; però també és un dret del comissari o de l'artista realitzar projectes que representin un repte en la seva trajectòria professional.

L'Ajuntament de Terrassa aposta per la investigació, la creació emergent i la producció artística, amb els objectius d'apropar els nous llenguatges visuals a la ciutadania, d'incentivar la tasca dels curadors i curadores emergents del nostre context, i d'ajudar a construir el nostre patrimoni cultural futur, el que heretaran les noves generacions. En aquesta direcció es va crear l'any 2009 la convocatòria pública Terrassa Comissariat, que vol estimular i promoure la tasca de comissariat.

La convocatòria es dirigeix a totes aquelles curadores i curadors residents a Catalunya i el projecte seleccionat dona forma a la programació de l'EspaiDos de Terrassa durant un any, plataforma on s'obre la porta a la reflexió, a l'anàlisi de nous processos de creació i producció, a la crítica i a formes alternatives d'exhibició. És un altaveu de les pràctiques artístiques més emergents.

Constel·lacions Familiars és el projecte guanyador de la tercera convocatòria pública Terrassa Comissariat, i gira al voltant de les relacions de família, que són el principi d'organització bàsica dels individus en la societat. Com explica la seva curadora, Alexandra

Pero también es importante saber dónde estamos. Y quiénes somos. Terrassa Arts Visuals es un departamento municipal destinado a la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas. No es una galería de arte. No es un museo. Nuestro público son todos los ciudadanos y ciudadanas de Terrassa, no solo los interesados en el arte, no solo la comunidad artística. Y, por ello, nuestro objetivo es ayudar a la producción de proyectos que puedan ser estimulantes para públicos distintos y heterogéneos, ya que resulta un derecho de la ciudadanía poder acceder al arte que se produce hoy en día y llegar a comprenderlo y, como resultante, a respetarlo; pero también es un derecho del comisario o del artista realizar proyectos que constituyan un reto en su trayectoria profesional.

El Ayuntamiento de Terrassa apuesta por la investigación, la creación emergente y la producción artística, con el fin de acercar los nuevos lenguajes visuales a la ciudadanía, de incentivar la labor de los curadores y curadoras emergentes de nuestro ámbito, y de ayudar a construir nuestro patrimonio cultural futuro, el que heredarán las nuevas generaciones. En esta dirección se creó en 2009 la convocatoria pública Terrassa Comisariado, que persigue el estímulo y la promoción de la tarea de comisariado.

La convocatoria se dirige a todas aquellas curadoras y curadores residentes en Cataluña y el proyecto seleccionado conforma la programación del EspaiDos de Terrassa a lo largo de un año, plataforma donde se abre la puerta a la reflexión, al análisis de nuevos procesos de creación y producción, a la crítica y a formas alternativas de exhibición. Se trata de un altavoz de las prácticas artísticas más emergentes.

Constelaciones Familiares es el proyecto ganador de la tercera convocatoria pública Terrassa Comisariado, y pivota sobre las relaciones de familia, que son el principio de organización básica de

Laudo, el cicle parteix d'alguns interrogants, com l'organització de la memòria a través de les relacions familiars, com abracem allò que forma part de la nostra biografia però que ha succeït amb anterioritat a la nostra existència i, alhora, com testimoniem i transmetem als qui ens succeeixen allò que hem viscut. I reuneix artistes que parteixen d'aquests conceptes de treball, que integren set propostes d'actuació: de Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa i Sergi Botella. A tots ells, els vull agrair el treball i el compromís amb l'EspaiDos i amb Terrassa Arts Visuals, i, de manera molt especial, vull agrair la intensa tasca de la comissària, Alexandra Laudo, que va portar a terme una magnífica feina de comissariat en totes les accepcions de la paraula.

Vull agrair, també, la tasca del jurat, compost per Íngrid Rubio i Antonio Gagliano, guanyadors de la convocatòria Terrassa Comissariat 2011; Pilar Cruz, crítica i curadora independent; Lluc Mayol, productor cultural; Susana Medina, directora de Terrassa Arts Visuals; Glòria Picazo, directora del centre d'art La Panera de Lleida, crítica i curadora, i de Gabriel Verderi, artista i director de Terrassa Escola d'Art.

Entre tots ells i elles han forjat una proposta cultural innovadora i potent, oberta a tots els públics, que explora llenguatges emergents i missatges que enriqueixen la pluralitat democràtica de la nostra societat. Una vegada més, Terrassa es consolida com un referent al nostre país per als nous llenguatges visuals del segle XXI.

los individuos en la sociedad. Como expone su curadora, Alexandra Laudo, el ciclo parte de algunos interrogantes, como la organización de la memoria a través de las relaciones familiares, cómo se incorpora aquello que forma parte de nuestra biografía aunque ocurrió con anterioridad a nuestra existencia y, al mismo tiempo, cómo dejamos testimonio y transmitimos a quienes nos suceden lo que hemos vivido. Y reúne para ello a artistas que parten de estos conceptos de trabajo, integrando siete propuestas de actuación: de Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa y Sergi Botella. A todos ellos, les agradezco el trabajo y su compromiso con el EspaiDos y Terrassa Arts Visuals, y, de forma muy especial, deseo agradecer la intensa labor de la comisaria, Alexandra Laudo, que desarrolló un magnífico trabajo de comisariado en todas las acepciones de la palabra.

Asimismo quiero agradecer la tarea del jurado, compuesto por Íngrid Rubio y Antonio Gagliano, ganadores de la convocatoria Terrassa Comissariat 2011; Pilar Cruz, crítica y curadora independiente; Lluc Mayol, productor cultural; Susana Medina, directora de Terrassa Arts Visuals; Glòria Picazo, directora del centro de arte La Panera de Lleida, crítica y curadora, y Gabriel Verderi, artista y director de Terrassa Escola d'Art.

Entre todos ellos y ellas han forjado una innovadora y potente propuesta cultural, abierta a todos los públicos, que explora lenguajes emergentes y mensajes que enriquecen la pluralidad democrática de nuestra sociedad. Una vez más, Terrassa se consolida como un referente en nuestro país para los nuevos lenguajes visuales del siglo XXI.

La família o el parentesc és el principi d'organització bàsica dels individus en la societat. Les relacions familiars es defineixen, d'una banda, en termes de consanguinitat o de llei, i, de l'altra, en termes d'adscripció a una cultura compartida, conformada per un conjunt de pràctiques i experiències viscudes i/o transmiseses. La dimensió temporal és important en la construcció d'aquesta cultura col·lectiva que configura l'imaginari i la identitat familiar: les vivències dels parents que ens precedeixen, les relacions familiars anteriors, donen significat a les presents; i aquestes, alhora, incideixen en la construcció de les relacions familiars futures.

Com s'organitza la memòria a través de les relacions familiars? Com abracem allò que forma part de la nostra biografia però que ha succeït amb anterioritat a la nostra existència? I alhora, com testimoniem i transmetem als qui ens succeeixen allò que hem viscut?

El cicle expositiu Constel·lacions Familiars parteix d'aquests interrogants, i reuneix set propostes d'artistes visuals emergents que, prenent com a punt de partida l'àmbit de la família i les relacions entre els seus membres, plantegen aspectes vinculats a l'organització de la identitat i la memòria amb relació a la genealogia, explorant conceptes com ara el llegat, la transmissió, la biografia i l'arxiu. Són propostes que s'articulen, en gran part, a partir de materials i documents que busquen consignar l'experiència individual i familiar, que despleguen un ordre simbòlic particular, i que apel·len a una memòria i a un temps històric personal, desvinculat de les grans narracions institucionals.

Extracte del programa del cicle expositiu Constel·lacions Familiars, Premi Terrassa Comissariat 2012.

La familia o el parentesco es el principio de organización básica de los individuos en la sociedad. Las relaciones familiares se definen, por un lado, en términos de consanguinidad o de ley, y por otro, en términos de adscripción a una cultura compartida, conformada por un conjunto de prácticas y experiencias vividas y/o transmitidas. La dimensión temporal es importante en la construcción de esta cultura colectiva que conforma el imaginario y la identidad familiar: las vivencias de los parientes que nos preceden, las relaciones familiares anteriores, dan significado a las presentes; y estas, a la vez, inciden en la construcción de las relaciones familiares futuras.

¿Cómo se organiza la memoria a través de las relaciones familiares? ¿Cómo abrazamos aquello que forma parte de nuestra biografía pero que ha sucedido con anterioridad a nuestra existencia? Y a la vez, ¿cómo testimoniamos y transmitimos a quienes nos suceden aquello que hemos vivido?

El ciclo expositivo Constelaciones Familiares parte de estos interrogantes, y reúne siete propuestas de artistas visuales emergentes que, tomando como punto de partida el ámbito de la familia y las relaciones entre sus miembros, plantean aspectos vinculados a la organización de la identidad y la memoria con relación a la genealogía, explorando conceptos como por ejemplo el legado, la transmisión, la biografía y el archivo. Son propuestas que se articulan, en gran parte, a partir de materiales y documentos que buscan consignar la experiencia individual y familiar, que desplieguen un orden simbólico particular, y que apelan a una memoria y a un tiempo histórico personal, desvinculado de las grandes narraciones institucionales.

Extracto del programa del ciclo expositivo Constelaciones Familiares, Premio Terrassa Comissariat 2012.

Constel·lacions familiars

Alexandra Laudo [Heroínas de la Cultura]

Les *constel·lacions familiars* són una teràpia psicològica desenvolupada pel filòsof i terapeuta alemany Bert Hellinger, basada en principis sistèmics (se centra en el lloc que l'individu ocupa en el sistema familiar) i transgeneracionals (té en compte les dinàmiques que s'estableixen entre els membres d'una família al llarg del temps i les generacions). La metodologia d'aquesta teràpia és grupal i es fonamenta en la teatralització d'aquells aspectes o vivències que l'individu vol analitzar i treballar.

No obstant això, el subjecte de la teràpia no participa com a actor en aquesta teatralització, sinó que la seva funció és la d'escollir aquelles persones del grup que representaran l'escena o situació que ell defineixi, així com la d'assignar-los un rol concret i situar-los en l'espai escènic. Són aquestes persones les que, en funció del lloc assignat i amb les pautes del terapeuta, verbalitzaran una sèrie de sensacions i percepcions que ajudaran l'individu a comprendre les dinàmiques i les disfuncions que defineixen les seves relacions personals.

En les constel·lacions familiars, doncs, l'individu que "constel·la" assumeix una posició externa al conflicte del qual és partícip, deixa de ser-ne un subjecte actiu i n'esdevé un observador extern, un espectador. El conflicte intern de l'individu –psicològic, immaterial– adquireix una dimensió escènica, es fa corpori i s'esdevé en l'espai. I és en aquesta escenificació, en aquesta geometrització de les relacions i dinàmiques invisibles, que el subjecte pot reconèixer el conflicte, comprendre'l i prendre les decisions que li permetran redreçar-lo.

Constelaciones familiares

Alexandra Laudo [Heroínas de la Cultura]

Las *constelaciones familiares* son una terapia psicológica desarrollada por el filósofo y terapeuta alemán Bert Hellinger, basada en principios sistémicos (se centra en el lugar que el individuo ocupa en el sistema familiar) y transgeneracionales (tiene en cuenta las dinámicas que se entablan entre los miembros de una familia a lo largo del tiempo y las generaciones). La metodología de esta terapia es grupal y se fundamenta en la teatralización de aquellos aspectos o vivencias que el individuo desea analizar y trabajar.

No obstante, el sujeto de la terapia no participa como actor en la mencionada teatralización, sino que su función es la de escoger a aquellas personas del grupo que van a representar la escena o situación por él definida, así como la de asignarles un rol concreto y situarlos en el espacio escénico. Son estas personas las que, en función del lugar asignado y con las pautas del terapeuta, verbalizarán una serie de sensaciones y percepciones que ayudarán al individuo a comprender las dinámicas y las disfunciones que definen sus relaciones personales.

Por tanto, en las constelaciones familiares el individuo que "constela" asume una posición externa al conflicto del que es partícipe, deja de ser un sujeto activo y se convierte en un observador externo, un espectador. El conflicto interno del individuo –psicológico, inmaterial– adquiere una dimensión escénica, se vuelve corpóreo y tiene lugar en el espacio. Y es en dicha escenificación, en esa geometrización de las relaciones y dinámicas invisibles, que el sujeto puede reconocer el conflicto, comprenderlo y tomar las decisiones que le permitirán reconducirlo.

La teràpia de les constel·lacions familiars, amb la seva forma d'escenificar les possibles relacions i vincles existents entre les diverses generacions d'una família, constituïa una referència adient per designar el conjunt de pràctiques artístiques que van donar forma al cicle que es presentà a l'EspaiDos de Terrassa des del març de 2012 fins al febrer de 2013, del qual vaig ser comissària.

Com en les constel·lacions familiars, les propostes reunides en el cicle homònim articulaven una representació relacionada amb la família i les relacions entre els seus membres, i escenificaven en l'espai expositiu aspectes vinculats a l'organització de la identitat i la memòria amb relació a la genealogia.

En el meu treball de comissariat, però, no vaig voler emfasitzar els possibles paral·lelismes entre la metodologia d'aquesta teràpia psicològica i la manera de procedir dels artistes reunits. Era conscient que, per molt personal i biogràfica que pugui ser una obra artística, i fins i tot tenint en compte els possibles efectes terapèutics que el treball en art pot comportar per a qui el du a terme, fer teràpia no és el mateix que fer art. Són molts els aspectes que diferencien una pràctica de l'altra, però per al cas que ens ocupa m'interessa sobretot destacar-ne un: si la teràpia té com a base la cerca d'una suposada veritat arrelada en la psicologia de l'individu, la pràctica artística està deslliurada de qualsevol obligatorietat de ser "veritat".

Les obres reunides en aquest cicle expositiu exploraven conceptes com ara el llegat, la transmissió, la biografia i l'arxiu, i s'articulaven sovint a partir de materials i documents que buscaven consignar l'experiència individual i familiar, tot apel·lant a una memòria i a un temps històric personal, desvinculat de les grans narracions institucionals. Tot i així, es tractava de treballs inscrits en la

La terapia de las constelaciones familiares, con su modo de escenificar las posibles relaciones y vínculos existentes entre las diferentes generaciones de una familia, constituía una referencia adecuada para designar el conjunto de prácticas artísticas que conformaron el ciclo que se presentó en el EspaiDos de Terrassa desde marzo de 2012 hasta febrero de 2013, del que fui comisaria.

Como en las constelaciones familiares, las propuestas reunidas en el ciclo homónimo articulaban una representación relacionada con la familia y las relaciones entre sus miembros, y escenificaban en el espacio expositivo aspectos vinculados a la organización de la identidad y la memoria respecto a la genealogía.

En mi labor de comisariado, sin embargo, no quise enfatizar los posibles paralelismos entre la metodología de esta terapia psicológica y la forma de proceder de los artistas reunidos. Era consciente de que, por muy personal y biográfica que pueda ser una obra artística, e incluso atendiendo a los posibles efectos terapéuticos que el trabajo en arte puede conllevar para quien lo emprende, realizar terapia no es lo mismo que elaborar arte. Son muchos los aspectos que distinguen una práctica de la otra, aunque en el caso que nos ocupa me interesa en especial destacar uno: si la terapia tiene como base la búsqueda de una supuesta verdad enraizada en la psicología del individuo, la práctica artística está libre de cualquier obligatoriedad de ser "verdad".

Las obras reunidas en este ciclo expositivo exploraban conceptos como por ejemplo el legado, la transmisión, la biografía y el archivo, y se articulaban a menudo a partir de materiales y documentos que buscaban consignar la experiencia individual y familiar, apelando a una memoria y a un tiempo histórico personal, desvinculado de las grandes narraciones institucionales. A pesar de ello, se trataba de trabajos inscritos en la práctica artística y,

pràctica artística i, per tant, en el terreny de la construcció i la representació, els quals inevitablement participen de la ficció.

D'altra banda, la imatge de la constel·lació (un terme derivat del mot llatí *constellatio*, el qual designa un conjunt d'estels fixos sense relació entre ells que formen un dibuix imaginari) era per si mateixa prou eloqüent per justificar-ne l'ús com a part del títol d'un cicle expositiu en el qual cada un dels treballs presentats constituïa una exposició monogràfica autònoma i, alhora, en ser posada en relació amb les altres, dibuixava en un temps i un espai expandits una mateixa línia de reflexió. El fet que aquest eix discursiu estigués relacionat amb la gestió de la memòria, la construcció biogràfica i la definició de la identitat en les relacions genealògiques, justificava també sobradament la tria d'un adjectiu que recull tot allò que fa referència a la família. Per tot plegat, mai abans en cap dels textos curatorials que vaig escriure per al cicle vaig esmentar específicament Bert Hellinger i la seva teràpia.

Paradoxalment, en repensar ara aquell cicle expositiu, m'és impossible no tenir en compte aquesta dimensió terapèutica i d'autoconeixement associada a les constel·lacions familiars. I això no és pas perquè l'esdevenir de les exposicions desmentís la meua concepció sobre la contingent "veritat" dels treballs artístics presentats, sinó a causa dels paral·lelismes que es van establir entre algunes qüestions que el cicle plantejava i alguns fets molt significatius que tingueren lloc en la meua vida durant aquell temps.

La primera de les exposicions del cicle, *Recuperar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar*, de l'artista Lúa Coderch, es va inaugurar el març de 2012, tan sols unes setmanes després que jo hagués donat a llum el meu fill. L'exposició de Coderch

por tanto, en el terreno de la construcción y la representación, los cuales de forma inevitable participan de la ficción.

Por otra parte, la imagen de la constelación (un término derivado del latín *constellatio*, que designa un conjunto de estrellas fijas sin relación entre ellas que forman un dibujo imaginario) era por sí misma lo bastante elocuente como para justificar su uso formando parte del título de un ciclo expositivo en el que cada uno de los trabajos presentados constituía una exposición monográfica autónoma y, a su vez, al ser puesta en relación con las demás, dibujaba en un tiempo y un espacio expandidos una misma línea de reflexión. El hecho de que este eje discursivo estuviese relacionado con la gestión de la memoria, la construcción biográfica y la definición de la identidad en las relaciones genealógicas, justificaba asimismo sobradamente la elección de un adjetivo que apela a todo lo relativo a la familia. Por todo ello, nunca antes en ninguno de los textos que escribí para el ciclo cité de forma específica a Bert Hellinger y su terapia.

Paradójicamente, al repensar ahora aquel ciclo expositivo, me resulta imposible no tener en cuenta esta dimensión terapéutica y de autoconocimiento asociada a las constelaciones familiares. Y no se debe para nada a que el acontecer de las exposiciones desmintiera mi concepción sobre la contingente "verdad" de los trabajos artísticos presentados, sino a los paralelismos que se establecieron entre algunas cuestiones que el ciclo planteaba y algunos hechos vitales muy significativos que me sucedieron durante aquel tiempo.

La primera de las exposiciones del ciclo, *Recuperar las fotografías sin memoria del archivo familiar*, del artista Lúa Coderch, se inauguró en marzo de 2012, solo unas semanas más tarde de que diera a luz a mi hijo. La exposición de Coderch trataba, entre

tractava, entre d'altres, sobre la qüestió de la transmissió, la qual apareixia en el seu treball com una disfunció, com un acte fallit que transformava un document de memòria en el certificat d'un oblit. Reflexionar sobre les dificultats de testimoniar i transmetre allò viscut als qui ens succeeixen em resultava, en el meu nou rol de mare, una qüestió especialment rellevant.

La darrera de les exposicions del cicle fou la de *The looser n° 9-Luna Park*. L'artista Sergi Botella hi retia tribut a la figura del seu pare difunt mitjançant un parc temàtic en miniatura en el qual es representaven alguns passatges destacats de la vida del pare. Amb aquesta proposta Botella desconstruïa les formes canòniques de l'homenatge, i també evidenciava que qualsevol representació que fem d'algú és un exercici d'autoretrat, una forma autobiogràfica.

Tan sols quatre dies després de la inauguració d'aquesta exposició el meu pare va morir de manera sobtada i ja no vaig ser capaç de tornar a apropar-me a la instal·lació de Botella. El petit parc temàtic, tot i perfilar uns episodis vitals que no tenien res a veure amb la vida del meu progenitor, m'interpel·lava d'una manera massa incisiva. Vaig entendre, doncs, que qualsevol representació pot ser un autoretrat, ja no de qui el fa, sinó també de qui el mira.

¿No era aquesta mirada, externa però interpel·lada, la mateixa que la del subjecte "constel·lador" en una constel·lació familiar? Les preguntes que jo havia formulat des de l'especulació teòrica, de sobte semblaven tenir un correlat clar en les meves circumstàncies personals, i el meu exercici de comissariat es transformava en un exercici de constel·lació. Jo, com a comissària, havia triat uns artistes i els havia situat en una coordenada d'espai-temps dins el cicle, de la mateixa manera que l'individu que "constel·la" tria uns actors i els ubica en un suposat espai escènic. Aquests actors-

otras cuestiones, sobre el hecho de la transmisión, que aparecía en su trabajo como una disfunción, como un acto fallido que transformaba un documento de memoria en el certificado de un olvido. Reflexionar sobre las dificultades de atestiguar y transmitir lo vivido a nuestros sucesores me resultaba, en mi nuevo rol de madre, una cuestión especialmente relevante.

La última de las exposiciones del ciclo fue *The looser n 9-Luna Park*. En ella, el artista Sergi Botella rendía tributo a la figura de su padre difunto a través de un parque temático en miniatura en el que se representaban algunos de los pasajes destacados de su vida. Con esta propuesta Botella deconstruía las formas canónicas del homenaje, evidenciando asimismo que cualquier representación que realizamos de alguien es un ejercicio de autorretrato, una forma autobiográfica.

Tan solo cuatro días después de la inauguración de esta exposición mi padre murió de forma súbita y ya no fui capaz de volver a acercarme a la instalación de Botella. El pequeño parque temático, a pesar de perfilar unos episodios vitales que nada tenían que ver con la vida de mi progenitor, me interpelaba de un modo demasiado incisivo. Entendí así que cualquier representación puede ser un autorretrato, ya no de quien lo realiza, sino también de quien lo contempla.

¿No era esta mirada, externa aunque interpelada, la misma que la del sujeto "constelador" en una constelación familiar? Las preguntas que yo había formulado desde la especulación teórica, de pronto parecían contar con un claro correlato en mis circunstancias personales, y mi ejercicio de comisariado se transformaba en un ejercicio de constelación. Yo, como comisaria, había elegido a unos artistas y los había situado en una coordenada de espacio-tiempo dentro del ciclo, al igual que el individuo que

artistes, inicialment aliens a la situació personal de qui els ha situat, executen una representació que acaba essent reveladora d'aquesta circumstància que no els és pròpia. La dimensió terapèutica que el títol del cicle contenia –i que jo conscientment havia negligit– emergia ara amb contundència, en una mena de revenja contra la meva omissió.

¿Com abracem allò que forma part de la nostra biografia però que ha succeït amb anterioritat a la nostra existència? I alhora, ¿com testimoniem i transmetem als qui ens succeeixen allò que hem viscut? En el cicle expositiu Constel·lacions Familiars, Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa i Sergi Botella van aproximar-se a aquests interrogants a través dels seus treballs i van oferir llurs reflexions sobre qüestions referents a la construcció i la gestió de la memòria en el context de les relacions genealògiques.

Aquesta publicació, plantejada com una reflexió expandida sobre les qüestions que es van assajar en el cicle expositiu, revisa els seus treballs tot reunint-ne els textos curatorials, una selecció d'imatges i, sobretot, un conjunt de textos de set agents destacats de les arts visuals i el pensament contemporani –Oriol Fontdevila, Marc Vives, Víctor Molina, Sonia Fernández Pan, Soledad Gutiérrez, Pedro Vicente i Mery Cuesta–, cada un dels quals va ser convidat a articular una lectura crítica del treball específic d'un dels artistes del cicle. Esperem que el lector hi trobi una lectura enriquidora i estimulante, una constel·lació lluminosa per observar.

“constela” elige a unos actores y los ubica en un supuesto espacio escénico. Estos actores-artistas, inicialmente ajenos a la situación personal de quien los ha situado, ejecutan una representación que acaba siendo reveladora de esta circunstancia que no les es propia. La dimensión terapéutica que el título del ciclo contenía –y que yo de forma consciente había negligido– emergía ahora con contundencia, en una especie de revancha contra mi omisión.

¿Cómo abrazamos aquello que forma parte de nuestra biografía pero que ha sucedido con anterioridad a nuestra existencia? Y al mismo tiempo, ¿cómo atestiguamos y transmitimos a quienes nos suceden lo que hemos vivido? En el ciclo expositivo Constelaciones Familiares, Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa y Sergi Botella se aproximaron a estos interrogantes a través de sus trabajos, ofreciendo sus reflexiones sobre cuestiones relativas a la construcción y gestión de la memoria en el contexto de las relaciones genealógicas.

Esta publicación, planteada como una reflexión expandida sobre las cuestiones que se ensayaron en el ciclo expositivo, revisa sus trabajos reuniendo los textos curatoriales, una selección de imágenes y, en especial, un conjunto de textos de siete agentes destacados de las artes visuales y el pensamiento contemporáneo –Oriol Fontdevila, Marc Vives, Víctor Molina, Sonia Fernández Pan, Soledad Gutiérrez, Pedro Vicente y Mery Cuesta–, cada uno de los cuales fue invitado a articular una lectura crítica del trabajo específico de uno de los artistas del ciclo. Esperamos que el lector encuentre en la publicación una enriquecedora y estimulante lectura, una constelación luminosa a observar.

24

Lúa Coderch

*Recopilar les fotografies
sense memòria
de l'arxiu familiar*

www.luacoderch.com



Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar

Alexandra Laudo

Fotografiar no és fer una mera reproducció mecànica de la realitat, un registre objectiu i impersonal d'aquesta, sinó també interpretar-la, construir-la; la fotografia, ens recorda Henry Peach Robinson, és un art perquè pot mentir. No obstant això, la gènesi mecànica de les imatges fotogràfiques els confereix una suposada condició de veracitat que les revesteix d'autoritat i de valor documental. A una fotografia se li suposa la capacitat d'emetre un enunciat sobre la realitat menys subjectiu i més fiable que, per exemple, el d'algui que testimonia quelcom basant-se en el seu record. La fotografia, en tant que document, gaudeix suposadament d'un estament d'objectivitat, mentre que la memòria personal és, per defecte, de naturalesa subjectiva. Lúa Coderch va inaugurar el cicle Constel·lacions Familiars amb una proposta que qüestionava aquests supòsits i explorava la relació complexa entre la condició documental de la fotografia i el caire testimonial de la memòria, posant de manifest que el document fotogràfic requereix un relat que li atorgui significat, un record que reactivi la vivència que documenta. *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar* reuneix un conjunt de trenta fotografies procedents dels àlbums fotogràfics de la família de l'artista. Totes les fotografies de la selecció tenen en comú el fet que cap familiar va saber proporcionar informació que permetés identificar les circumstàncies en les quals van ser fetes ni la identitat de les persones que hi apareixen. Són imatges, doncs, provinents d'un entorn quotidià, que han format part de l'àmbit domèstic de la família de l'artista, però que han esdevingut alienes, impersonals, en estar desproveïdes d'una identificació que les integri al relat familiar. Coderch practica així una escissió en l'arxiu fotogràfic

Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar

Alexandra Laudo

Fotografiar no supone una mera reproducción mecánica de la realidad, un registro objetivo e impersonal de esta, sino también interpretarla, construirla; la fotografía, nos recuerda Henry Peach Robinson, es un arte porque puede mentir. No obstante, la génesis mecánica de las imágenes fotográficas les confiere una supuesta condición de veracidad que las reviste de autoridad y valor documental. A una fotografía se le supone la capacidad de emitir un enunciado sobre la realidad menos subjetivo y más fiable que, por ejemplo, el de alguien que atestigua algo basándose en su recuerdo. La fotografía, en tanto que documento, disfruta supuestamente de un estamento de objetividad, mientras que la memoria personal es, por defecto, de naturaleza subjetiva. Lúa Coderch inauguró el ciclo Constelaciones Familiares con una propuesta que cuestionaba estos supuestos y exploraba la relación compleja entre la condición documental de la fotografía y el carácter testimonial de la memoria, poniendo de manifiesto que el documento fotográfico requiere de un relato que le otorgue significado, de un recuerdo que reactive la vivencia que documenta. *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* reúne un conjunto de treinta fotografías procedentes de los álbumes fotográficos de la familia de la artista. Todas las fotografías de la selección tienen en común que ningún familiar supo proporcionar información que permitiera identificar las circunstancias en las que fueron obtenidas ni la identidad de las personas que en ellas aparecen. Son imágenes, pues, provenientes de un entorno cotidiano, que han formado parte del ámbito doméstico de la familia de la artista, pero que se han convertido en ajenas, impersonales, al estar desprovistas de una identificación que las integre al relato familiar. Coderch practica

de la família, separant-ne les fotografies que han perdut la seva condició biogràfica (i que conseqüentment ja no hi pertanyen), per integrar-les al “pro-comú”, i generant així un trasllat de significat simbòlic de l'esfera privada a la pública. El gest de Coderch posa en relleu la importància del relat, del testimoni, però també la fràgil condició de la transmissibilitat, sobretot en l'esfera domèstica. Si bé l'engranatge de la historiografia institucional configura la memòria històrica i en procura la pervivència, la qüestió de la transmissió en l'àmbit privat està més subjecta a vicissituds. La gestió de la memòria familiar és, també, la gestió de l'oblit.

En l'exposició també es va presentar l'obra (*homenatge desviat*) *Per a quatre avis nacionals*, una peça sonora en què l'artista canta fragments de cançons d'adscripció majoritàriament republicana que es popularitzaren durant la Guerra Civil Espanyola, i els intercala amb fragments parlats. La proposta respon a l'interès de Coderch a investigar els formats artístics vigents durant la Segona República i la Guerra Civil, especialment aquells de filiació anarquista, així com també a la dificultat de negociar amb una certa herència ideològica familiar, concretament l'adscripció política dels seus avis, que defensaren la causa franquista. Els fragments de cançons se'ns ofereixen distorsionats, reproduïts al revés, accelerats, intercalats amb silencis..., en un agítament que evidencia que aquest homenatge als avis no pot ser plàcid ni estar exempt de conflicte. ¿Com conciliar l'estimació profunda cap a un familiar amb el desacord no menys profund que ens provoca la seva ideologia, la seva adscripció política? ¿Poden els afectes construir-se al marge –o malgrat– discrepàncies ideològiques substancials?

así una escisión en el archivo fotográfico de la familia, separando de este las fotografías que han perdido su condición biográfica (y que consecuentemente ya no pertenecen al álbum familiar) para integrarlas en el “pro-común”, generando así una transferencia de significado simbólico de la esfera privada a la pública. El gesto de Coderch pone de relieve la importancia del relato, del testimonio, pero también la frágil condición de la transmisibilidad, sobre todo en la esfera doméstica. Si bien el engranaje de la historiografía institucional conforma la memoria histórica y vela por su pervivencia, la cuestión de la transmisión en el ámbito privado está más sujeta a vicisitudes. La gestión de la memoria familiar es, también, la gestión del olvido.

En la exposición también se presentó la obra (*homenaje desviado*) *Para cuatro abuelos nacionales*, una pieza sonora en la que la artista canta fragmentos de canciones de adscripción mayoritariamente republicana que se popularizaron durante la Guerra Civil Española, y los intercala con fragmentos hablados. La propuesta responde al interés de Coderch en investigar los formatos artísticos vigentes durante la Segunda República y la Guerra Civil, especialmente aquellos de filiación anarquista, así como también a la dificultad de negociar con cierta herencia ideológica familiar, concretamente la adscripción política de sus abuelos, que defendieron la causa franquista. Los fragmentos de canciones se nos ofrecen distorsionados, reproducidos al revés, acelerados, intercalados con silencios..., en una agitación que evidencia que este homenaje a los abuelos no puede ser apacible ni estar exento de conflicto. ¿Cómo conciliar la estimación profunda hacia un familiar con el desacuerdo no menos profundo que nos provoca su ideología, su adscripción política? ¿Pueden los afectos construirse al margen –o a pesar– de discrepancias ideológicas sustanciales?

Entre una obra i l'altra, al terra de la sala, l'artista va disposar-hi l'obra escultòrica *Shelter*, una gran peça de marbre recolzada horitzontalment sobre unes fustes. Aquesta peça dificultava la circulació per la galeria i trencava la formalitat de l'espai, alhora que establia un nexa entre els projectes artístics presentats. Del marbre, un material noble sovint associat al monument i a l'escultura pública, se'n mostrava la seva cara sense polir, la que no llueix. Les fustes del terra eren restes d'una prestatgeria barata d'Ikea, fetes d'aglomerat laminat de color blanc. La combinació d'un material i l'altre evocava la interrelació entre l'àmbit domèstic i el públic, i entre la vida privada i la història, tot configurant una mena de monument disfuncional, una versió pobra, no exempta d'ironia, de l'arquitectura de l'homenatge i la commemoració.



Entre una obra y otra, en el suelo de la sala, la artista dispuso allí la obra escultórica *Shelter*, una gran pieza de mármol descansando horizontalmente sobre unas maderas. Esta pieza dificultaba la circulación por la galería y rompía la formalidad del espacio, a la vez que establecía un nexo entre los proyectos artísticos presentados. Del mármol, un material noble a menudo asociado al monumento y a la escultura pública, se mostraba su cara sin pulir, la no distinguida. Las maderas del suelo eran restos de una estantería barata de Ikea, realizada de aglomerado laminado en color blanco. La combinación de uno y otro material evocaba la interrelación entre el ámbito doméstico y el público, y entre la vida privada y la historia, conformando una especie de monumento disfuncional, una versión pobre, no exenta de ironía, de la arquitectura del homenaje y la conmemoración.





La memòria, sota sospita

Oriol Fontdevila

Explicava Umberto Eco en una conferència, l'any 1966, que l'oblit és un fenomen que no es pot experimentar a través de la imatge. Des del punt de vista que li proporcionava la semiòtica, el teòric hi considerava que tots els signes es basen en el fet de constituir presències, mentre que és pràcticament un contrasentit la possibilitat d'imaginar un signe que remeti a una llacuna de sentit i de significat tal com ho és l'oblit. La imatge, segons l'escriptor, sols pot prefigurar un art de la memòria, mentre que la possibilitat d'un art per fer present l'oblit quedaria, per tant, en quelcom per *oblidar* en sí mateix –en les seves paraules: “An *ars oblivionalis*? Forget it!”¹

Tot i això, la correlació entre la imatge i l'oblit, així com entre la imatge i la memòria, és un fenomen força més complex del que considera la teoria semiòtica. En aquest sentit, és pertinent apuntar que l'associació entre la imatge i la memòria es formula a l'antiga Grècia i que, precisament, l'apreciació d'Eco es descobreix ben pròxima a la formulació de Sòcrates que recull un dels escrits platònics. En aquest cas, el filòsof va comparar la memòria amb un bloc de cera, en el qual els esdeveniments quedarien inscrits a la manera d'imatge. Allò que hi roman gravat al llarg del temps és allò que som capaços de recordar, mentre que allò que oblidem seria tot allò que no hi ha perviscut com a imatge.

D'altra banda, Aristòtil no va tardar a complicar aquesta relació entre la imatge i la memòria. El seu raonament va consistir a assenyalar que una imatge no és sols presència, sinó que al mateix temps integra l'absència en la seva realitat. L'acompliment de la seva funció significant requereix sempre que aquesta remeti a una altra cosa que no és present; i, així, la imatge, talment com la petja,

La memoria, bajo sospecha

Oriol Fontdevila

Manifestaba Umberto Eco en una conferencia, en 1966, que el olvido es un fenómeno que no puede experimentarse a través de la imagen. Desde el punto de vista que le proporcionaba la semiótica, el teórico consideraba que todos los signos se basan en la constitución de presencias, mientras que es prácticamente un contrasentido la posibilidad de imaginar un signo que remita a una laguna de sentido y de significado como lo es el olvido. La imagen, según el escritor, solo puede prefigurar un arte de la memoria, mientras que la posibilidad de un arte para hacer presente el olvido quedaría, por tanto, en algo por *olvidar* en sí mismo –en sus palabras: “An *ars oblivionalis*? Forget it!”.¹

No obstante, la correlación entre la imagen y el olvido, así como entre la imagen y la memoria, es un fenómeno bastante más complejo de lo que considera la teoría semiótica. En este sentido, resulta pertinente apuntar que la asociación entre la imagen y la memoria se formula en la antigua Grecia y que, precisamente, la apreciación de Eco se revela muy próxima a la formulación de Sócrates recogida en uno de los escritos platónicos. En este caso, el filósofo comparó la memoria con un bloque de cera, donde los acontecimientos quedarían inscritos a modo de imagen. Lo que allí permanece grabado a lo largo del tiempo es lo que somos capaces de recordar, mientras que lo que olvidamos sería todo aquello que no ha pervivido como imagen.

Por su parte, Aristóteles no tardó en complicar esta relación entre imagen y memoria. Su razonamiento consistió en señalar que una imagen no es solo presencia, sino que al mismo tiempo integra la ausencia en su realidad. El cumplimiento de su función significant requiere siempre que esta remita a otra cosa que no está presente;

l'indici o el signe, resulten ambivalents com a presències, perquè sempre requereixen invocar una absència per activar-se com a tals. En correspondència, el filòsof planteja que en la memòria no es troben imatges que reproduïxin el passat, sinó sols els seus indicis, unes petges que remetien a unes afliccions primigènies i que es reconeixen com a absents, les quals, ben suggeridorament, anomena *phantasma*.

Ja en la nostra era, és Agustí d'Hipona qui dona el gir definitiu sobre aquesta qüestió quan considera que, entre les imatges de la memòria, l'oblit s'ha de poder percebre en la mateixa mesura que els records. Precisament, “és possible recordar que s'ha oblidat”, diu sant Agustí. I, en realitat, no sols és possible, sinó que el record de l'oblit és imprescindible a l'hora de reconèixer els records com a fenòmens que procedeixen del passat. L'oblit, en tant que rastre de l'absència, s'activa incessantment amb cada record, i necessàriament queda inscrit en cada una de les imatges que fabrica la memòria a fi que aquestes no es confonguin amb al·lucinacions o amb la percepció del present.²

Ara bé, què passa amb les imatges que, ja no des de l'interior de la memòria, sinó des de la seva exterioritat i en tant que presències materials, també tenen la capacitat de remetre'ns al passat? ¿Podem concebre que l'oblit també hi fa acte de presència, en la línia que apunta sant Agustí? ¿O bé, en aquest cas, la imatge i el signe es veurien realment impedits a l'hora de codificar una absència com és l'oblit, tal com segles més tard ha assenyalat Umberto Eco?

Ruïnes

Els tres projectes que Lúa Coderch agrupa a l'EspaiDOS de la Sala Muncunill es poden explicar com un conjunt d'assajos per inserir l'oblit en diferents suports o mitjans de la memòria. Cada un dels

y, así, la imagen, como la huella, el indicio o el signo, resultan ambivalentes como presencias, pues siempre requieren la invocación de una ausencia para activarse como tales. En correspondencia, el filósofo plantea que en la memoria no se encuentran imágenes que reproduzcan el pasado, sino solo sus indicios, unas huellas que remiten a unas aflicciones primigenias y que se reconocen como ausentes, las cuales, de forma muy sugerente, denomina *phantasma*.

Ya en nuestra era, es Agustín de Hipona quien da la vuelta de tuerca definitiva sobre esta cuestión, considerando que entre las imágenes de la memoria, el olvido debe poder percibirse en la misma medida que los recuerdos. Precisamente, “es posible recordar que se ha olvidado”, afirma San Agustín. Y, en realidad, no solo es posible, sino que el recuerdo del olvido es imprescindible a la hora de reconocer los recuerdos como fenómenos que proceden del pasado. El olvido, en tanto que rastro de la ausencia, se activa de forma incesante con cada recuerdo, y necesariamente queda inscrito en cada una de las imágenes que fabrica la memoria con el propósito de que estas no se confundan con alucinaciones o con la percepción del presente.²

Ahora bien, ¿qué ocurre con las imágenes que, no ya desde el interior de la memoria, sino desde su exterioridad y en tanto que presencias materiales, también poseen la capacidad de remitirnos al pasado? ¿Podemos concebir que el olvido también hace acto de presencia en ellas, en la línea apuntada por San Agustín? ¿O bien, en este caso, la imagen y el signo se verían realmente impedidos a la hora de codificar una ausencia como es el olvido, tal y como siglos más tarde ha señalado Umberto Eco?

Ruinas

Los tres proyectos que Lúa Coderch agrupa en el EspaiDOS de la Sala Muncunill pueden explicarse como un conjunto de ensayos para insertar el olvido en diferentes soportes o medios

projectes desplega diferents estratègies per vehicular i fer palès aquest estrany fenomen. La seva invocació, així mateix, també ve donada per diferents intencionalitats, que procurarem desgranar successivament en les línies següents.

En primer lloc, *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar* és una col·lecció d'imatges que testimonien un oblit empíric. Es tracta de trenta fotografies que l'artista ha seleccionat dels àlbums familiars de la seva àvia materna en funció de la incapacitat que han mostrat els seus descendents per associar-hi cap record. Coderch mostra les imatges com un conjunt d'actes fallits de rememoració, però especialment com una sèrie de sistemes o mitjans que, en canvi, tenen la capacitat d'invocar l'oblit en l'àmbit domèstic. D'aquesta manera, les imatges esdevenen considerablement inquietants en el context d'allò que es considera *familiar*, i en relació amb un artefacte com és l'àlbum fotogràfic.

En segon lloc, els dèficits de la memòria es conjuguen com una al·legoria en el cas de *Shelter*. Es tracta d'una composició geomètrica al terra de la sala d'exposicions que està formada per una làpida i dues lleixes. Entre els elements s'estableix una tensió que vol suggerir igualment l'oblit i la ruïna dels mitjans de la memòria: la làpida, un element per fer pública la memòria, apareix col·locada de cap per avall. Se n'amaga la cara on hom trobaria la inscripció, i en canvi es mostra de cara a l'espectador la que serveix de sepultura. Les lleixes, dos elements que pertanyen a la intimitat, remetent, en aquest context, a la possibilitat de disposar-hi els àlbums fotogràfics, al mateix temps que es refereixen a Ikea i a la uniformització que aquesta corporació multinacional hauria propiciat dels entorns privats. Es posa en dubte, d'aquesta manera, la possibilitat que la memòria de l'àmbit familiar es pugui considerar genuïnament particular i pugui desenvolupar-se al marge d'uns estàndards, els seus auxiliars materials.

de la memòria. Cada uno de los proyectos desarrolla distintas estrategias para vehicular y evidenciar este extraño fenómeno. Su invocación, asimismo, responde a diferentes intencionalidades, que procuraremos desgranar a lo largo de las siguientes líneas.

En primer lugar, *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* es una colección de imágenes que atestiguan un olvido empírico. Se trata de treinta fotografías que el artista ha seleccionado de los álbumes familiares de su abuela materna en función de la incapacidad que han mostrado sus descendientes de asociar algún recuerdo a las mismas. Coderch muestra las imágenes como un conjunto de actos fallidos de rememoración, pero en especial como una serie de medios que, en cambio, poseen la capacidad de invocar el olvido en el ámbito doméstico. De esta forma, las imágenes se tornan considerablemente inquietantes en el contexto de lo que se considera *familiar*, y respecto a un artefacto como el álbum fotográfico.

En segundo lugar, los déficits de la memoria se conjugan como una alegoría en el caso de *Shelter*. Se trata de una composición geométrica en el suelo de la sala de exposiciones que está formada por una lápida y dos estantes. Entre los elementos se establece una tensión que quiere sugerir por igual el olvido y la ruina de los medios de la memoria: la lápida, un elemento para hacer pública la memoria, aparece colocada boca abajo. Se oculta la cara de la lápida donde veríamos la inscripción, y en cambio se le muestra al espectador el lado que sirve de sepultura. Los estantes, dos elementos que pertenecen a la intimidad, remiten, en este contexto, a la posibilidad de colocar los álbumes fotográficos, al mismo tiempo que se refieren a Ikea y a la uniformización que esta corporación multinacional habría propiciado de los entornos privados. Se pone en duda, de esta forma, la posibilidad de que la memoria del ámbito familiar pueda considerarse genuinamente particular y pueda desarrollarse al margen de unos estándares, sus auxiliares materiales.

Finalment, l'artista suma una altra fotografia en aquesta col·lecció de traces de la memòria impedida: (*homenatge desviat*) *Per a quatre avis nacionals* mostra una imatge de la seva àvia materna, de jove i acompanyada de quatre amigues, vestides totes amb l'uniforme de la Falange. L'obstrucció de la memòria en aquest cas ve donada per l'acció de la mateixa artista, que ha aplicat un plec que creua en diagonal la imatge i amaga una part del rostre dels cinc personatges, talment com si els fes un tall que els parteix la cara.

Shelter és una peça que es va decidir tardanament de mostrar en l'exposició, i, segons que explica Coderch, la funcionalitat que se li hauria atribuït en aquest context és la de servir de transició entre els dos altres projectes. El pes de l'exposició recau, efectivament, en les obres que mostren fotografies procedents dels àlbums de família, entre les quals s'estableix un seguit de correspondències a l'hora de conjugar la memòria i l'oblit: si en el primer cas, amb l'arreglada de fotografies de la sèrie *Recopilar...*, s'hi troben imatges que ningú de l'entorn de l'artista no ha estat capaç de recordar, en el segon, (*homenatge desviat*)..., s'hi troba una de les fotografies que la mateixa família no ha estat capaç d'esborrar del temps present. A aquest segon grup pertanyen les imatges que testimonien l'adscripció *nacional* dels quatre avis de l'artista, que s'haurien instal·lat en l'actualitat dels seus descendents... com un fantasma, com un pensament obsessiu que no deixa de repetir-se.

D'una banda, es constata aquest fantasma; aquesta memòria que al capdavant no requereix d'auxiliars per ressonar en el present –ni d'imatges ni de qualsevol altre material– incrementa la sospita envers l'oblit que es mostra amb les primeres fotografies: a què es refereixen les imatges que la família ha oblidat i s'han retirat de la consciència del seu clan?, què tenen en comú? ¿La seva obliteració podria haver estat un acte intencionat? Tot i l'aspecte anodí de les imatges que es mostren en *Recopilar...*, el seu contrast

Finalmente, la artista suma otra fotografía a esta colección de rastros de la memoria impedida: (*homenaje desviado*) *Para cuatro abuelos nacionales* muestra una imagen de su abuela materna, siendo joven y en compañía de cuatro amigas, vestidas todas ellas con el uniforme de Falange. La obstrucción de la memoria llega en este caso a través de la acción de la propia artista, que practica una doblez que cruza en diagonal la imagen y oculta una parte del rostro de los cinco personajes, a modo de corte que les parte la cara.

Shelter es una pieza que se decidió tardíamente mostrar en la exposición, y, según explica Coderch, la funcionalidad que se le atribuiría en este contexto es la de servir de transición entre los otros dos proyectos. El peso de la exposición reside, efectivamente, en las obras que muestran fotografías procedentes de los álbumes de familia, entre las que se entabla una serie de correspondencias a la hora de conjugar la memoria y el olvido: si en el primer caso, con el acopio de fotografías de la serie *Recopilar...*, se cuenta con imágenes que nadie del entorno de la artista ha sido capaz de recordar, en el segundo, (*homenaje desviado*)..., se cuenta con una de las fotografías que la propia familia no ha sido capaz de borrar del tiempo presente. A este segundo grupo pertenecen las imágenes que atestiguan la adscripción *nacional* de los cuatro abuelos de la artista, que se instalarían en la actualidad de sus descendientes... como un fantasma, como un pensamiento obsesivo que no deja de repetirse.

Por una parte, se constata este fantasma; esta memoria que al fin y al cabo no requiere de auxiliares para retumbar en el presente –ni de imágenes ni de cualquier otro material– incrementa la sospecha hacia el olvido que se muestra con las primeras fotografías: ¿a qué se refieren las imágenes que la familia ha olvidado y se han retirado de la conciencia de su clan?, ¿qué guardan en común? ¿Su obliteración podría haber sido un acto intencionado? A pesar del aspecto anodino de las imágenes que se muestran en *Recopilar...*,

amb unes memòries que no es desincrusten del temps present – amb el “passat que no passa” d’(*homenatge desviat*)... – suggereix, inevitablement, la possibilitat d’una memòria reprimida i, des de la perspectiva de la psicoanàlisi, que el seu oblit tingui una relació directa amb una situació traumàtica produïda anteriorment.

En contraposició, l’excés d’oblit en la sèrie *Recopilar...* també dóna lloc a un excedent de la matèria en relació amb les imatges. La dificultat de les fotografies per significar i per remetre a un record, fa que es posi de manifest un conjunt de matèria que, en certa manera, ha esdevingut sobrant. Es convida l’espectador, així, a imaginar aquesta experiència d’oblit a través de les imatges i, així, a deturar-se a escodrinyar en la interioritat dels seus signes en comptes de desplaçar-se cap a uns significats hipotètics. Un cop desaparegut el record, es convida l’espectador a contemplar la matèria de què estan fets els mitjans de la memòria.

La primera correspondència entre els projectes, l’hem traçada a partir de comparar l’excés de memòria d’(*homenatge desviat*)... amb l’excés d’oblit de *Recopilar...*, per arribar a la conclusió que la memòria, un cop convertida en obsessió, no requereix d’un auxiliar com és la imatge per fer-se present, no necessita la matèria. En canvi, si ens fixem en el revers d’aquesta consideració, i comparem aquest rol accessori que tindria la matèria en imatges com la d’(*homenatge desviat*)... amb l’excés de matèria que resulta de *Recopilar...*, una segona conclusió a què s’arriba és que la imatge no es deu sols a les memòries i els significats que se li atribueixen, sinó que en la materialitat dels seus signes perllonga la seva existència en tant que portadora, també, d’oblit i d’absència.

En aquest sentit, en relació amb (*homenatge desviat*)... podem pensar que Coderch desafia la matèria per invocar l’oblit d’una manera activa. Quan l’artista intervé en una de les imatges en

su contraste con unas memorias que no se desincrustan del tiempo presente –con el “pasado que no pasa” de (*homenaje desviado*)... – sugiere, inevitablemente, la posibilidad de una memoria reprimida y, desde la perspectiva del psicoanálisis, que su olvido tenga relación directa con una situación traumática producida con anterioridad.

En contraposición, el exceso de olvido en la serie *Recopilar...* también da lugar a un excedente de la materia respecto a las imágenes. La dificultad de las fotografías para significar y para remitir a un recuerdo, conlleva que se ponga de manifiesto un conjunto de materia que, en cierto modo, se ha convertido en sobrante. Se invita al espectador, así, a imaginar esta experiencia de olvido a través de las imágenes y, así, a detenerse a escudriñar en la interioridad de sus signos en lugar de desplazarse hacia unos hipotéticos significados. Una vez desaparecido el recuerdo, se invita al espectador a contemplar la materia de la que están realizados los medios de la memoria.

La primera correspondencia entre los proyectos, la hemos trazado a partir de comparar el exceso de memoria de (*homenaje desviado*)... con el exceso de olvido de *Recopilar...*, para llegar a la conclusión de que la memoria, tras convertirse en obsesión, no requiere de un auxiliar como la imagen para hacerse presente, no precisa de la materia. En cambio, si nos fijamos en el reverso de esta consideración, y comparamos este rol accesorio que tendría la materia en imágenes como la de (*homenaje desviado*)... con el exceso de materia que resulta de *Recopilar...*, una segunda conclusión a la que se llega es que la imagen no se debe solo a las memorias y los significados que se le atribuyen, sino que en la materialidad de sus signos prolonga su existencia en tanto que portadora, asimismo, de olvido y ausencia.

En este sentido, respecto a (*homenaje desviado*)... podemos pensar que Coderch desafia la materia para invocar el olvido de una forma activa. Cuando la artista interviene en una de las imágenes en que se

què es fonamenten els fantasmes familiars i amaga part del rostre de la seva àvia i les amigues, posa a prova la matèria per activar-se com a conductora de l'oblit. I, en correspondència, emergeix una pregunta: ¿en quina mesura, a través d'intervenir els auxiliars de la memòria, es pot incidir –en canviar-ne els continguts–, en el curs dels esdeveniments del passat, així com en la manera d'imaginar-los i de rememorar-los en el futur?

Quin passat es té quan es té una veu?³

L'arxiu de Lúia Coderch no és infal·lible. No és l'arxiu tal com el va prefigurar Michael Foucault en *L'arqueologia del saber* (1969), l'arxiu que organitzava l'*a priori* històric, i on tenien lloc tots els enunciats que històricament s'haurien esdevingut, independentment que algun subjecte els arribés a pronunciar o a articular com a discurs. El de Coderch, contràriament, és un arxiu que es troba mig submergit i en ruïnes; amb documents que permeten constatar alguns enunciats, però especialment les seves ombres, les llacunes de la memòria. El seu arxiu és testimoni de la presència que l'oblit té en la història.

Consegüentment, es tracta d'un arxiu que recupera la pregunta pel subjecte. Perquè ja no es tracta del subjecte *des-subjectivat*, buit i reemplaçable, que Foucault dissolia en el llenguatge i en els enunciats de l'arxiu. En tant que amb l'arxiu fotogràfic de Coderch es constaten tant els records com els oblits, el subjecte que s'invoca és aquell que haurà de recórrer a la mateixa memòria, i no a l'arxiu, per tal de reconèixer-se o no en la història.

Es tracta del subjecte al qual apel·la Paul Ricoeur. El filòsof, en una experiència tan particular i subjectiva com el que anomena "el petit miracle del reconeixement", hi troba l'única possibilitat perquè el treball de rememoració del subjecte conclouï amb l'obtenció d'uns records que identifiqui com a propis –i que no

fundamentan los fantasmas familiares y oculta parte del rostro de su abuela y amigas, pone a prueba la materia para activarse como conductora del olvido. Y, en correspondencia, emerge una pregunta: ¿en qué medida, a través de la intervención de los auxiliares de la memoria, se puede incidir –al cambiar los contenidos–, en el curso de los acontecimientos del pasado, así como en la forma de imaginarlos y de rememorarlos en el futuro?

¿Qué pasado se tiene al tener una voz?³

El archivo de Lúia Coderch no es infalible. No es el archivo tal y como lo prefiguró Michael Foucault en *La arqueología del saber* (1969), el archivo que organizaba el *a priori* histórico, y donde tienen lugar todos los enunciados que históricamente habrían ocurrido, independientemente de que algún sujeto los llegara a pronunciar o a articular como discurso. El de Coderch, por el contrario, es un archivo que se encuentra medio sumergido y en ruinas; con documentos que permiten constatar algunos enunciados, pero de forma especial sus sombras, las lagunas de la memoria. Su archivo es testigo de la presencia que el olvido tiene en la historia.

Consiguientemente, se trata de un archivo que recupera la pregunta por el sujeto. Porque ya no se trata del sujeto *des-subjetivado*, vacío y reemplazable, que Foucault diluía en el lenguaje y en los enunciados del archivo. En tanto que con el archivo fotográfico de Coderch se constatan tanto los recuerdos como los olvidos, el sujeto que se invoca es aquel que deberá recorrer a la propia memoria, y no al archivo, para reconocerse o no en la historia.

Se trata del sujeto al que apela Paul Ricoeur. El filósofo, en una experiencia tan particular y subjetiva como lo que denomina "el pequeño milagro del reconocimiento", encuentra la única posibilidad para que el trabajo de rememoración del sujeto concluya con la obtención de unos recuerdos que identifique como



confongui amb imatges d'altres procedències, com pot ser la ficció: “És en el moment del reconeixement, amb què conclou l'esforç de la rememoració, quan es declara l'exigència de la veritat. Llavors sentim i sabem que alguna cosa va succeir, que va tenir lloc, que ens va implicar com a agents, com a pacients, com a testimonis”.⁴

Es tracta, també, del subjecte a què apel·la Giorgio Agamben, i que, efectivament, considera com a testimoni pròpiament. Segons Agamben, el subjecte en qualitat de testimoni és aquell que es reconeix travessat pel camp de forces de la història. Tal com s'esdevenia amb l'arxiu de Foucault, també es tracta d'un testimoni que haurà de declarar sobre la *des-subjectivació* i la pròpia incapacitat de parlar; però que, en aquest cas, i en la mesura que adquireix la capacitat de paraula, guanya també la capacitat per situar la memòria en la seva intimitat, on reconeix uns records com a propis. És d'aquesta manera com pot esdevenir, també, un subjecte ètic, amb consciència del present i de la història.⁵

En l'exposició, la fotografia de l'àvia de l'artista vestida amb l'uniforme de la Falange s'acompanya d'un reproductor de so. També és part de la instal·lació (*homenatge desviat*)... Dels seus auriculars, en surt la veu del mateix Coderch, que pronuncia un relat que comença així: “La idea y la tarea de producir y defender relatos y valores frontalmente contrarios a aquellos que pertenecen a los de la clase a la que uno debe su formación y seguramente también su posición social, lo llamaremos mecenazgo-patronazgo ideológico, compromiso, identificación, masoquismo moral”. A continuació, entre altres passatges parlats, l'artista canta fragments de cançons d'adscripció republicana que es van popularitzar durant la Guerra Civil: *Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero. Tercera Brigada Mixta, primera línea de fuego*, entre d'altres.

propios –y que no confunda con imágenes de otras procedencias, como puede ser la ficción: “Es en el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, cuando se declara la exigencia de la verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos”.⁴

Se trata también del sujeto al que apela Giorgio Agamben, y que, en efecto, considera como propiamente testigo. Según Agamben, el sujeto en calidad de testigo es aquel que se reconoce penetrado por el campo de fuerzas de la historia. Tal y como ocurría con el archivo de Foucault, también se trata de un testigo que deberá declarar sobre la *des-subjetivación* y la propia incapacidad de hablar; aunque, en este caso, y en la medida que adquiere la capacidad de palabra, gana también la capacidad para situar la memoria en su intimidad, donde reconoce unos recuerdos como propios. Es de esta forma como puede convertirse, también, en un sujeto ético, con consciencia del presente y de la historia.⁵

En la exposición, la fotografía de la abuela de la artista vestida con el uniforme de Falange se acompaña de un reproductor de sonido. También forma parte de la instalación (*homenaje desviado*)... De sus auriculares surge la voz del propio Coderch, que pronuncia un relato que se inicia así: “La idea y la tarea de producir y defender relatos y valores frontalmente contrarios a aquellos que pertenecen a los de la clase a la que uno debe su formación y seguramente también su posición social, lo llamaremos mecenazgo-patronazgo ideológico, compromiso, identificación, masoquismo moral”. A continuación, entre otros pasajes hablados, la artista canta fragmentos de canciones de adscripción republicana que se popularizaron a lo largo de la Guerra Civil: *Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero. Tercera Brigada Mixta, primera línea de fuego*, entre otras.

Tal com hem comentat, les imatges de l'exposició pràcticament formen un paral·lelisme entre les dificultats per recordar i les dificultats per oblidar. Però quan s'activa el *track* d'àudio, es descobreix que ambdues línies conflueixen finalment en un mateix drama, que és precisament el de la dificultat per esdevenir un testimoni. Un cop l'arxiu es constata com una ruïna i els documents són insuficients per donar compte de la pròpia memòria, és quan l'artista es planteja la necessitat d'adquirir una veu pròpia i articular una narració sobre el seu propi passat.

Per donar compte de la dificultat que això suposa, serà útil de considerar la diferència que Henry Bergson va establir entre dos tipus de memòria: la memòria com a hàbit i la memòria com a record. La primera es correspon amb les experiències que, adquirides en el passat, romanen incorporades en el present i contribueixen a formar l'*habitus* d'una persona o un grup social determinat –l'*habitus*, en el sentit que Pierre Bourdieu també va formular uns anys més tard, com el conjunt de pautes de pensament, sentiment i acció que s'associen amb una classe social determinada. La memòria com a hàbit no consisteix, per tant, en una memòria que es recordi, sinó que es practica i està incorporada en l'acció. La segona, la memòria com a record, es correspon, en canvi, amb les experiències del passat que ja s'han desactivat com a vivència i que hom té la possibilitat d'imaginar i pensar per mitjà de l'exercici de la rememoració.⁶

L'odissea del testimoni es pot explicar, justament, com el trànsit que va de la memòria que funciona com a hàbit a la memòria que es reconeix com a record. Reconèixer la memòria com a record significa fer-la evident, diferenciar-la de l'acció. I, per tant, és un requeriment que aquesta ja sigui quelcom diferenciable del present des del qual parla el mateix subjecte. La dificultat de testimoniar radica, així, en el fet de tallar amb el passat. Testimoniar és, en

Tal y como hemos comentado, las imágenes de la exposición forman prácticamente un paralelismo entre las dificultades para recordar y las dificultades para olvidar. Pero cuando se activa el *track* de audio, se descubre que ambas líneas confluyen finalmente en un mismo drama, que es precisamente el de la dificultad para convertirse en un testigo. Tras constatarse el archivo como una ruina y los documentos son insuficientes para dar cuenta de la propia memoria, es cuando la artista se plantea la necesidad de adquirir una voz propia y articular una narración sobre su propio pasado.

Para dar cuenta de la dificultad que ello entraña, será útil considerar la diferencia que Henry Bergson estableció entre dos tipos de memoria: la memoria como hábito y la memoria como recuerdo. La primera se corresponde con las experiencias que, adquiridas en el pasado, permanecen incorporadas en el presente y contribuyen a formar el *habitus* de una persona o un grupo social determinado –el *habitus*, en el sentido que Pierre Bourdieu también formuló unos años más tarde, como el conjunto de pautas de pensamiento, sentimiento y acción que se asocian con una clase social determinada. La memoria como hábito no consiste, por tanto, en una memoria que se recuerde, sino que se practica y está incorporada a la acción. La segunda, la memoria como recuerdo, se corresponde, en cambio, con las experiencias del pasado que ya se han desactivado como vivencia y que uno tiene la posibilidad de imaginar y pensar por medio del ejercicio de la rememoración.⁶

La odisea del testimonio puede explicarse, justamente, como el tránsito que va de la memoria que funciona como hábito a la memoria que se reconoce como recuerdo. Reconocer la memoria como recuerdo significa evidenciarla, diferenciarla de la acción. Y, por tanto, es un requerimiento que esta ya sea algo distinguible del presente desde el cual habla el propio sujeto. La dificultad de atestiguar radica, así, en el hecho de cortar con el pasado. Atestiguar es, en definitiva,

definitiva, l'oportunitat de practicar un tall envers allò que s'ha heretat i el mateix *habitus*, així com una oportunitat per canviar el curs de l'acció. Perpetrar aquest tall pot comportar, així mateix, una certa violència, que en el cas de Coderch trobem quan, davant de la fotografia de la seva àvia *nacional*, disposa el reproductor MP3 on ella mateixa entona cançons del bàndol republicà. La situació és fruit de la dificultat, tal com ho expressa ella mateixa en l'àudio, de defensar uns valors que són contraris als de la seva *formació*.

La dificultat de testimoniar, per tant, no té a veure solament amb la dificultat per recordar i per recuperar records del passat. Sinó que, una vegada més, també té a veure amb la dificultat per oblidar, en tant que testimoniar és una acció que, al capdavall, s'orienta cap a l'expulsió dels fantasmes que habiten el present. La possibilitat d'adquirir una veu, la capacitat narrativa per transformar l'acció en relat, esdevé el poder del subjecte per tallar amb aquest passat que sent com una autoritat. ¿Quin sentit tindria, si no, que el testimoniatge sigui un acte públic, una *narració* que, com a tal, implica compartir i distribuir, articular socialment, un seguit de qüestions que, en realitat, es volen oblidar?

En aquest sentit, la instal·lació que proposa Coderch es pot descriure com un escenari ritual. Les vivències que s'hi fan públiques semblen destinades a l'exorcisme, talment com si es tractés d'expulsar els mals esperits d'un cos posseït. Les correspondències entre l'excés d'oblit i l'excés de memòria que es donen entre les imatges dels projectes sembla que es destinin a orientar el treball d'un testimoni que haurà d'aprendre a oblidar el present per transformar el seu passat en un record i, així, fer que passi definitivament. Talment es tracta d'un ritu iniciàtic, una cerimònia que tindria com a objectiu generar un nou futur a partir de deslligar l'artista de les accions del seu passat.⁷

la oportunidad de practicar un corte sobre lo que se ha heredado y el propio *habitus*, así como una oportunidad para cambiar el curso de la acción. Perpetrar este corte puede conllevar, asimismo, una cierta violencia, que en el caso de Coderch encontramos cuando, ante la fotografía de su abuela nacional, dispone el reproductor MP3 donde ella misma entona canciones del bando republicano. La situación es fruto de la dificultad, tal y como lo expresa ella misma en el audio, de defender unos valores que son contrarios a los de su *formación*.

La dificultad de atestiguar, por tanto, no tiene que ver solo con la dificultad para recordar y recuperar recuerdos del pasado. Sino que, una vez más, también tiene que ver con la dificultad por olvidar, en tanto que atestiguar es una acción que, al fin y al cabo, se orienta hacia la expulsión de los fantasmas que habitan el presente. La posibilidad de adquirir una voz, la capacidad narrativa para transformar la acción en relato, se convierte en el poder del sujeto para cortar con este pasado que siente como una autoridad. ¿Qué sentido tendría, si no, que la atestiguación sea un acto público, una *narración* que, como tal, conlleva compartir y distribuir, articular socialmente, una serie de cuestiones que, en realidad, se desean olvidar?

En este sentido, la instalación que propone Coderch puede describirse como un escenario ritual. Las vivencias que se hacen públicas parecen destinadas al exorcismo, talmente como si se tratara de expulsar los malos espíritus de un cuerpo poseído. Las correspondencias entre el exceso de olvido y el exceso de memoria que se manifiestan entre las imágenes de los proyectos parecen destinadas a orientar el trabajo de un testigo que deberá aprender a olvidar el presente para transformar su pasado en un recuerdo y, así, hacer que se aleje definitivamente. Talmente como un rito iniciático, una ceremonia que tendría como objetivo generar un nuevo futuro a partir de deslizar a la artista de las acciones de su pasado.⁷

Lapsus

El ritual, però, no es va consumir com a acció. He d'admetre que aquest és un lapsus que cometo reiteradament quan penso en l'exposició. Sempre he imaginat que el ritual hauria tingut lloc en el moment de la seva obertura i que hauria proveït una trobada en directe entre Coderch i la seva àvia *nacional*. En aquell moment l'artista s'hauria encarat a la fotografia on apareix l'àvia amb el rostre tallat i hauria entonat les cançons del bàndol republicà. D'haver estat així, l'àudio que el visitant trobava al peu de la fotografia hauria pogut ser-ne el registre, o un rastre d'aquesta acció. Però, com a tal, ni aquesta ni cap altra acció no va tenir lloc, i el ritual de testimoniatge va funcionar des del primer dia com una espècie d'experiència en diferit, entre un document sonor i un altre de visual, i en *performance* únicament per mitjà del cos del visitant.

En el mateix àudio, hi trobem un fragment que pot servir per explicar que el ritual sols existeixi en potència. L'artista es refereix, en aquest cas, a la mateixa comunicació entre l'emissor i el receptor, i suggereix la possibilitat que aquesta estigui basada en la desconfiança. La sospita, segons que explica, podria ser una condició inherent en la relació entre ambdós: "Diuen que el pensament de qui parla no és més que la sospita sorgida, en qui l'escolta, que qui parla no pensa en realitat el que està dient. És a dir, que res al seu interior és com apareix en la superfície sorgida del seu parlar". Per tant, davant d'aquesta constatació, imaginar un moment de ritual catàrtic o de comunió entre l'emissor i el receptor queda relegat a ser quelcom considerablement ingenu en aquest marc.

Tal com hem vist, aquesta invocació de la sospita és quelcom generalitzat en tots els dispositius de l'exposició. I l'oblit, en aquest sentit, és el *mitjà* que permet a l'artista generar diferents situacions per despertar la suspicàcia, com ara l'estranyesa que introdueix a l'entorn domèstic en el marc del qual després hem considerat

Lapsus

No obstante, el ritual no se consumó como acción. Debo admitir que este es un lapsus que cometo reiteradamente cuando pienso en la exposición. Siempre he imaginado que el ritual habría tenido lugar en el momento de su apertura y que proveería un encuentro en directo entre Coderch y su abuela *nacional*. En aquel momento la artista se habría enfrentado a la fotografía donde aparece la abuela con el rostro cortado y habría entonado las canciones del bando republicano. De haber sido así, el audio que el visitante hallaba al pie de la fotografía podría haber sido el registro, o un rastro de esta acción. Pero como tal, ni esta ni ninguna otra acción tuvo lugar, y el ritual de atestiguación funcionó desde el primer día como una especie de experiencia en diferido, entre un documento sonoro y otro visual, y en *performance* únicamente por medio del cuerpo del visitante.

En el mismo audio, hallamos un fragmento que puede servir para explicar que el ritual solo existe en potencia. La artista se refiere, en este caso, a la misma comunicación entre el emisor y el receptor, y sugiere la posibilidad de que esta esté basada en la desconfianza. La sospecha, según explica, podrá ser una condición inherente a la relación entre ambos. "Dicen que el pensamiento de quien habla no es más que la sospecha surgida, en quien escucha, de que quien habla no piensa en realidad lo que está diciendo. Es decir, que nada de su interior es como aparece en la superficie surgida de su hablar". Por tanto, ante esta constatación, imaginar un momento de ritual catártico o de comunió entre el emisor y el receptor queda relegado a ser algo considerablemente ingenuo en este marco.

Tal y como hemos visto, esta invocación de la sospecha es algo generalizado en todos los dispositivos de la exposición. Y el olvido, en este sentido, es el *medio* que permite a la artista generar diferentes situaciones para despertar la suspicacia, como por ejemplo la extrañeza que introduce en el entorno doméstico, en cuyo marco

l'*habitus*. L'oblit, d'altra banda, també li facilita conduir la imatge i el mateix arxiu cap a un estat de ruïna, amb la localització de maneres per interrompre la seva eficàcia en tant que mitjans de la memòria; l'eficàcia representativa, en el cas de la imatge, i l'eficàcia enunciativa, en el cas de l'arxiu. L'oblit hauria servit, doncs, com un recurs per incrementar de manera deliberada la relació de sospita del receptor sobre la materialitat dels signes i els mitjans de la memòria.

D'altra banda, amb Giorgio Agamben hem apuntat la possibilitat que la veu del testimoni es prefiguri com una alternativa d'aquests mitjans desconstruïts. La paraula del testimoni seria la veu d'una veritat irreductible: "el testimoni no garanteix la veritat factual de l'enunciat que es custodia a l'arxiu, sinó la impossibilitat mateixa que l'enunciat sigui *arxivable*".⁸ La paraula del testimoni és, abans de res, quelcom que excedeix la materialitat i la convenció; i, en aquest sentit, Agamben considera el testimoniatge com un acte poètic, com un acte pròpiament "d'autor". La seva interpretació s'aproxima, d'aquesta manera, a un altre concepte que Foucault va recuperar de la cultura grecoromana, la *pharresia*: una veu indubtablement certa, "aquella activitat verbal en què, qui parla, expressa la seva relació personal amb la veritat, posant en risc la seva pròpia vida perquè reconeix la confessió com un deure per millorar la vida de les altres persones i la d'un mateix".⁹

De la declaració del testimoni, la confessió del culpable i la sol·licitud de perdó, se n'esperaria una situació de sinceritat incondicional, de connexió immediata entre el pensament i la paraula de l'emissor, i podria tenir com a resultat, així, un cert efecte catàrtic entre els mateixos agents que participen de l'acció. En aquest sentit, el testimoniatge es pot assimilar a allò que Jacques Derrida descriu com l'acte de demanar perdó: "El perdó no és, ni hauria de ser, ni normal ni normatiu ni normalitzador. Hauria

después hemos considerado el *habitus*. El olvido, por otra parte, también facilita conducir la imagen y el propio archivo hacia un estado de ruina, con la localización de formas para interrumpir su eficacia en tanto que medios de la memoria; la eficacia representativa, en el caso de la imagen, y la eficacia enunciativa, en el caso del archivo. El olvido habría servido, pues, como un recurso para incrementar de forma deliberada la relación de sospecha del receptor sobre la materialidad de los signos y los medios de la memoria.

Por otra parte, gracias a Giorgio Agamben hemos apuntado la posibilidad de que la voz del testigo se prefigure como una alternativa de estos medios desconstruidos. La palabra del testigo sería la voz de una verdad irreductible: "el testigo no garantiza la verdad factual del enunciado que se custodia en el archivo, sino la propia imposibilidad de que el enunciado sea *archivable*".⁸ La palabra del testigo es, antes que nada, algo que excede la materialidad y la convención; y, en este sentido, Agamben considera la atestiguación como un acto poético, como un acto propiamente "de autor". Su interpretación se aproxima, de este modo, a otro concepto que Foucault recuperó de la cultura greco-romana, la *pharresia*: una voz indudablemente cierta, "aquella actividad verbal en que, quien habla, expresa su relación personal con la verdad, poniendo en riesgo su propia vida porque reconoce la confesión como un deber para mejorar la vida de las demás personas así como la de uno mismo".⁹

De la declaración del testigo, la confesión del culpable y la solicitud de perdón, se esperaría una situación de sinceridad incondicional, de conexión inmediata entre el pensamiento y la palabra del emisor, y podría tener como resultado, pues, un cierto efecto catártico entre los propios agentes que participan en la acción. En este sentido, la atestiguación puede asimilarse a lo que Jacques Derrida describe como el acto de pedir perdón: "El perdón no es, ni debería serlo, ni normal ni normativo ni normalizador. Debería seguir siendo

de seguir sent excepcional i extraordinari, a prova d'allò impossible: com si interrompés el corrent ordinari de la temporalitat històrica".¹⁰

Però és precisament l'aliança entre el pensament de l'emissor i el del receptor el que es posa en suspens amb les paraules de Coderch. Amb el seu *speech*, l'artista hauria preferit retardar aquest efecte i invoca, en el seu lloc, la sospita. En aquest cas, la suspicàcia es desperta per mitjà d'injectar en el seu testimoni una dosi considerable de reflexivitat sobre el mateix acte de comunicació, així com per mitjà d'al·ludir directament a la distància que precisament la separa a ella del receptor. Amb l'acte de parla s'admet que aquest mateix s'ha de posar sota sospita.

Tot i això, en un moment més avançat de l'àudio, sentim que Coderch també es pregunta per la possibilitat d'elidir l'actitud de desconfiança. És quan reclama "un sonido malo, un sonido impropio. Algo que sea verdad, algo que parezca verdad". En aquest cas, podem remetre definitivament les seves paraules a la "fenomenologia de la sinceritat mediàtica" de Boris Groys. El filòsof considera que és en les irregularitats, en l'accident i en allò que es revela clarament com a no convencional, que el receptor pot tenir un efecte de sinceritat. En aquest sentit, Groys apunta que "a la nostra cultura, la sinceritat es presenta, no en contraposició a la mentida, sinó a l'automatisme i la rutina". Per tant, en el seu estat de sospita permanent cap a la sinceritat dels mitjans, "l'espectador no espera una altra cosa que una irregularitat involuntària en el programa, un moviment, un error, una relliscada, o dit d'una altra manera, un signe distintiu, estrany, inhabitual, enmig de la rutina... Sols allò estrany es mostra sincer".¹¹

La sinceritat ressona amb més claredat en allò que es percep ruïnós i inacabat que no pas en allò que, encara que sigui vertader, es presenta infal·lible. I, en aquest sentit, encara podem plantejar

excepcional y extraordinario, a prueba de lo imposible: como si interrumpiera la corriente ordinaria de la temporalidad histórica".¹⁰

Pero es precisamente la alianza entre el pensamiento del emisor y el del receptor lo que se pone en suspenso con las palabras de Coderch. Con su *speech*, la artista habría preferido retardar este efecto e invoca, en su lugar, la sospecha. En este caso, la suspicacia se despierta a través de la inyección en su testigo de una dosis considerable de reflexividad sobre el propio acto de comunicación, así como de aludir directamente a la distancia que precisamente la separa a ella del receptor. Con el acto del habla se admite que este debe ponerse bajo sospecha.

Sin embargo, en un momento más avanzado del audio, oímos que Coderch también se pregunta por la posibilidad de elidir la actitud de desconfianza. Es cuando reclama "un sonido malo, un sonido impropio. Algo que sea verdad, algo que parezca verdad". En este caso, podemos remitir definitivamente sus palabras a la "fenomenología de la sinceridad mediática" de Boris Groys. El filósofo considera que es en las irregularidades, en el accidente y en lo que se revela claramente como no convencional, donde el receptor puede tener un efecto de sinceridad. En este sentido, Groys apunta que "en nuestra cultura, la sinceridad se presenta, no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y la rutina". Por tanto, en su estado de sospecha permanente hacia la sinceridad de los medios, "el espectador no espera nada más que una irregularidad involuntaria en el programa, un movimiento, un error, un desliz, o dicho de otra forma, un signo distintivo, extraño, inhabitual, entre la rutina... Solo lo extraño se muestra sincero".¹¹

La sinceridad resuena con mayor claridad en lo que se percibe ruinoso e inacabado que en lo que, aun siendo verdadero, se presenta infalible. Y, en este sentido, todavía podemos plantear el

l'oblit com una possibilitat, també, de prefigurar-se com un d'aquests "signes distintius" de la sinceritat que planteja Groys. L'oblit sempre compareix com un accident en relació amb la memòria i, per tant, en paral·lel a la seva capacitat per generar sospita a l'entorn dels mitjans, també s'ha de considerar ara la possibilitat que introdueix l'oblit per defugir la convenció. L'oblit vindria a ser una espècie d'estat d'excepció, en què la regla de la memòria s'hauria vist interrompuda. I, per tant, malgrat l'acció destructiva que l'oblit introdueix en el mitjà i que el condemna a funcionar de manera relativa, també s'ha de considerar que és, a partir de comptar amb l'oblit, que l'acte de memòria es pot percebre finalment com a veritable.

La veu del testimoni, per tant, no es pot presentar com una alternativa a l'arxiu, tal com hauria prefigurat Agamben. La seva veu està sota sospita, com un mitjà més i com quelcom subjecte a les convencions. No es considera la possibilitat d'una paraula infal·lible i que fusioni l'emissor i el receptor en una sola posició; i, en aquest sentit, també s'invalida l'eficàcia que podria tenir un ritual de testimoniatge basat en la catarsi. Constatar que la distància entre emissor i receptor és irreductible podria explicar que la veu de Coderch sols comparegui com un so enllauant i que no hagi afrontat un ritual en directe tal com inicialment s'ha hipotetitzat. Però tot i això, tampoc no podem pensar que amb el relat de Coderch, en diferit, es retorni a la posició inversa i se subsumeixi el testimoni en la materialitat de l'arxiu, per esdevenir un registre documental més, un enunciat de l'arxiu o un discurs possible, en la terminologia de Foucault.

La imatge, la paraula i l'arxiu es plantegen per igual com a actes fallits, com a mitjans dels quals no es pot esperar ni el record absolut ni la *immediatesa*, i, amb l'exposició, se'ls sotmet a la seva pròpia desconstrucció en tant que mitjans de la memòria. Però, amb tot, no se'n posa en dubte la capacitat per al testimoniatge, ja

olvido como una posibilidad, también, de prefigurarse como uno de estos "signos distintivos" de la sinceridad que plantea Groys. El olvido siempre comparece como un accidente respecto a la memoria y, por tanto, en paralelo a su capacidad para generar sospecha sobre el entorno de los medios, también debe considerarse ahora la posibilidad que el olvido introduce para escapar de la convención. El olvido vendría a ser una especie de estado de excepción, en que la regla de la memoria se vería interrumpida. Y, por tanto, a pesar de la acción destructiva que el olvido introduce en el medio y que lo condena a funcionar de forma relativa, debe considerarse también que es, a partir de contar con el olvido, que el acto de memoria puede percibirse finalmente como verdadero.

La voz del testigo, por tanto, no puede presentarse como una alternativa al archivo, tal y como habría prefigurado Agamben. Su voz está bajo sospecha, como un medio más y como algo sujeto a las convenciones. No se considera la posibilidad de una palabra infalible y que fusione al emisor y al receptor en una sola dirección; y, en este sentido, también se invalida la eficacia que podría tener un ritual de atestiguación basado en la catarsis. Constatar que la distancia entre emisor y receptor es irreductible podría explicar que la voz de Coderch solo comparezca como un sonido envasado y que no haya afrontado un ritual en directo tal y como inicialmente se hipotetizó. Pero aun así, tampoco podemos pensar que con el relato de Coderch, en diferido, se retorne a la posición inversa y se subsuma el testigo en la materialidad del archivo, para convertirse en un registro documental más, un enunciado del archivo o un discurso posible, en la terminología de Foucault.

La imagen, la palabra y el archivo se plantean por igual como actos fallidos, como medios de los que no puede esperarse ni el recuerdo absoluto ni la *inmediatez*, y, con la exposición, se les somete a su propia desconstrucción en tanto que medios de la memoria. Pero, sin

que és en aquest mateix estat de ruïna, de constatació dels propis límits, i, fins i tot, d'impotència enunciativa, en els quals es revela, finalment, la seva credibilitat com a mitjà.

L'oblit, que serveix a l'artista per posar en crisi tant l'entorn familiar com l'eficàcia dels mitjans, s'acaba revelant com l'únic *mitjà* de la memòria possible. És amb l'oblit que es produirà la “memòria feliç” i la reconciliació amb el passat que busca el testimoni. Però no en la forma d'un ritual, en què l'emissor i el receptor es fusionen amb l'efecte catàrtic d'una paraula infal·lible. Així com tampoc en tant que l'oblit remeti al buit de significat i de sentit, tal com pressuposava Umberto Eco. Sinó perquè, justament, l'oblit remet al dèficit de significat que és implícit en qualsevol enunciat. I això desperta suspicàcies, però al mateix temps garanteix la ruïna. I, com a ruïna, com a enunciat declaradament incomplet i irresolt, és l'únic estat en què la veritat és creïble.

1. La conferència d'Umberto Eco apareix citada a: WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela; pàg. 34 i 35.
2. La síntesi del pensament de Sòcrates, Aristòtil i Agustí d'Hipona a l'entorn de la relació entre la memòria i la imatge, l'hem formulat a partir de la interpretació que en fa Paul Ricoeur a: RICOEUR, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; pàg. 23-40 i 128-135. Pel que fa al coneixement del pensament d'Agustí d'Hipona, també ha estat significativa l'aportació de Harald Weinrich. WEINRICH, *Op. cit.*; pàg. 46-54.
3. La frase que es fa servir de titular procedeix de l'àudio que incorpora la instal·lació de Lúia Coderch, (*homenatge desviat*) *Per a quatre avis nacionals*. Al llarg d'aquest apartat i del següent se citen diversos fragments que procedeixen del mateix treball.
4. RICOEUR, Paul (2010): *Op. cit.*; pàg. 79.
5. AGAMBEN, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-textos; pàg. 143-173.
6. La distinció entre la memòria com a hàbit i la memòria com a record de Henry Bergson és un dels eixos principals en què es fonamenta la fenomenologia de la memòria de Paul Ricoeur, en: RICOEUR, *Op. cit.*; pàg. 40-65.

embargo, no se pone en duda su capacidad para la atestiguación, ya que es en este mismo estado de ruina, de constatación de los propios límites, e, incluso, de impotencia enunciativa, donde se revela, finalmente, su credibilidad como medio.

El olvido, que sirve a la artista para poner en crisis tanto el entorno familiar como la eficacia de los medios, se acaba revelando como el único medio de la memoria posible. Es con el olvido que se producirá la “memoria feliz” y la reconciliación con el pasado que busca el testigo. Pero no en la forma de un ritual, en que el emisor y el receptor se fusionan con el efecto catártico de una palabra infalible. Así como tampoco en tanto que el olvido remita al vacío de significado y de sentido, tal y como suponía Umberto Eco. Sino porque, justamente, el olvido remite al dèficit de significado que está implícito en cualquier enunciat. Y ello desperta suspicacias, pero al mismo tiempo garantiza la ruina. Y, como ruina, como enunciado declaradamente incompleto e irresuelto, es el único estado en que la verdad es creïble.

1. La conferencia de Umberto Eco aparece citada en: WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela; p. 34 i 35.
2. La síntesis del pensamiento de Sòcrates, Aristòteles i Agustín de Hipona en torno a la relación entre la memoria y la imagen, la hemos formulado a partir de la interpretación de Paul Ricoeur en: RICOEUR, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; p. 23-40 i 128-135. Respecto al conocimiento del pensamiento de Agustín de Hipona, también ha sido significativa la aportación de Harald Weinrich. WEINRICH, *Op. cit.*; p. 46-54.
3. La frase que se utiliza como titular procede del audio que incorpora la instalación de Lúia Coderch, (*homenaje desviado*) *Para cuatro abuelos nacionales*. A lo largo de este apartado y del siguiente se citan varios fragmentos que proceden del mismo trabajo.
4. RICOEUR, Paul (2010): *Op. cit.*; p. 79.
5. AGAMBEN, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-textos; p. 143-173.
6. La distinció entre la memoria como hábito y la memoria como recuerdo de Henry Bergson es uno de los principales ejes en que se fundamenta la fenomenologia de la memoria de Paul Ricoeur, en: RICOEUR, *Op. cit.*; p. 40-65.



7. Marc Augé planteja la qüestió del ritual en relació amb l'oblit. Planteja els ritus de possessió, el carnaval i els jocs d'inversió de rols socials, i els ritus iniciàtics, com "tres figures de l'oblit" associades a les formes rituals. En aquest sentit, planteja que "l'oblit sempre es conjuga en present", així com que requereix de fer-se públic perquè "el vincle amb el temps és concebut sempre en singular-plural. Fet que significa que s'ha de ser dos almenys per oblidar, és a dir, per administrar el temps". AUGÉ, Marc (2004): *Oblivion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

8. AGAMBEN, *Op. cit.*; pàg. 165.

9. El concepte de *parrhesia* de Michael Foucault, l'ha popularitzat recentment en l'àmbit artístic Irit Rogoff, per mitjà del seu article:

ROGOFF, Irit (2008): "Turning", en: *e-flux journal* #0.

En línia: <http://www.e-flux.com/journal/turning/>

10. Citat per Paul Ricoeur. RICOEUR, *Op. cit.*; pàg. 558 i 559.

11. GROYS, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*.

Pre-textos; pàg. 88 i 89.

7. Marc Augé plantea la cuestión del ritual respecto al olvido. Plantea los ritos de posesión, el carnaval y los juegos de inversión de roles sociales, así como los ritos iniciáticos, como "tres figuras del olvido" asociadas a las formas rituales. En este sentido, plantea que "el olvido siempre se conjuga con el presente", y también que requiere hacerse público porque "el vínculo con el tiempo es concebido siempre en singular-plural. Circunstancia que significa que se han de ser al menos dos para olvidar, es decir, para administrar el tiempo". AUGÉ, Marc (2004): *Oblivion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

8. AGAMBEN, *Op. cit.*; p. 165.

9. El concepto de *parrhesia* de Michael Foucault, lo ha popularizado recientemente en el ámbito artístico Irit Rogoff, a través de su artículo:

ROGOFF, Irit (2008): "Turning", en: *e-flux journal* #0. *Online*:

<http://www.e-flux.com/journal/turning/>.

10. Citado por Paul Ricoeur. RICOEUR, *Op. cit.*; p. 558 i 559.

11. GROYS, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*.

Pre-textos; p. 88 i 89.

68

Ryan Rivadeneyra

No man's land



No man's land

Alexandra Laudo

Les propostes artístiques de Ryan Rivadeneyra s'articulen sovint a partir de la combinació de referents visuals i d'elements narratius, i incorporen recurrentment l'humor com a component vertebrador. El seu treball denota una forta influència del fet literari i hi barreja de manera desacomplexada elements de l'imaginari popular amb referències a l'alta cultura mitjançant el que podríem definir com un procés d'"intel·lectualització d'allò *mainstream*" o, inversament, de "popularització d'allò intel·lectual". L'autoreferència i la narració en primera persona són recursos habituals en la seva pràctica artística, que sovint s'emplaça en un espai fronterer entre la documentació de fets reals i la invenció, entre l'autobiografia i la literatura de ficció.

Amb freqüència, Rivadeneyra activa les seves propostes per mitjà d'un acte performatiu que ell mateix executa (a vegades amb la col·laboració d'altres intèrprets), i que se situa a cavall entre la proposta escènica, l'*storytelling* i la conferència teatralitzada. Aquest component performatiu està present en projectes seus com ara *Waiting for better times* (2010), *Maison/Raison d'Être, I-VI* (2011), *E-mails concerning happenings considering photography* (2011) i *Verde chillón* (2012). A vegades, el text d'aquestes *performances* s'incorpora després com a transcripció en la formalització final de la peça, com passa per exemple en *El señor de les mosques* (2011).

En altres obres, com ara *Tartessos* (2007), *Inwood Hill Park* (2007), *Isola di Lolando* (2007), *Fort Tilden* (2008) o *Sands Casino* (2008), l'ús d'imatges d'enclavaments geopolítics i espais arquitectònics –estàtiques o en moviment– serveix per al·ludir a un fet històric

No man's land

Alexandra Laudo

Las propuestas artísticas de Ryan Rivadeneyra se articulan a menudo a partir de la combinación de referentes visuales y elementos narrativos, e incorporan recurrentemente el humor como componente vertebrador. Su trabajo denota una fuerte influencia de lo literario y mezcla de forma desacomplejada elementos del imaginario popular con referencias a la alta cultura, mediante lo que podríamos definir como un proceso de "intelectualización de lo *mainstream*" o, inversamente, de "popularización de lo intelectual". La autorreferencia y la narración en primera persona son recursos habituales en su práctica artística, que a menudo se emplaça en un espacio fronterizo entre la documentación de hechos reales y la invención, entre la autobiografía y la literatura de ficción.

Con frecuencia, Rivadeneyra activa sus propuestas mediante un acto performativo que él mismo ejecuta (a veces con la colaboración de otros intérpretes), y que se sitúa a caballo entre la propuesta escènica, el *storytelling* y la conferencia teatralizada. Este componente performativo se encuentra presente en proyectos suyos como *Waiting for better times* (2010), *Maison/Raison D'Être, I-VI* (2011), *E-mails concerning happenings considering photography* (2011) y *Verde chillón* (2012). A veces, el texto de estas *performances* se incorpora después como transcripción en la formalización final de la pieza, como ocurre por ejemplo con *El señor de les moscas* (2011).

En otras obras, como pueden ser *Tartessos* (2007), *Inwood Hill Park* (2007), *Isola di Lolando* (2007), *Fort Tilden* (2008) o *Sands Casino* (2008), el uso de imágenes de enclaves geopolítics y espacios arquitectónicos –estáticas o en movimiento– sirve para aludir a un hecho histórico y para poner en circulación la particular lectura que

i per posar en circulació la particular lectura que l'artista fa d'aquest fet, sovint des d'un posicionament crític no exempt d'ironia i per mitjà de narracions breus que d'alguna manera funcionen com a al·legories.

En altres peces, com ara *T-1000* (2008), *Rachel* (2009), *Juicy* (2010) o *Deaf life* (2010), Rivadeneyra treballa amb imatges i materials audiovisuals provinents de la cultura televisiva i cinematogràfica, o bé amb un tema musical conegut, i hi introdueix algun tipus de descodificació o disrupció subtil (sovint, el mecanisme d'associar-hi un text escrit en clau literària pel mateix artista) que n'altera el significat original.

Freqüentment Rivadeneyra inclou en la formalització dels seus treballs elements ofimàtics (*e-mails*, presentacions en Power Point, documents en Word, etc.), així com també recursos d'internet (vídeos de Youtube, imatges trobades amb el cercador de Google), etc. L'artista es val d'aquestes estratègies per desplegar complexos fluxos d'imatges i informació textual que, d'alguna manera, apel·len a la forma amb què les noves tecnologies han redefinit els nostres paràmetres de comunicació i la nostra cultura visual.

No man's land, la proposta que Rivadeneyra va desenvolupar específicament per al cicle expositiu Constel·lacions Familiars, reunia molts dels trets que caracteritzen la seva pràctica artística: ús de l'humor, plantejament performatiu, barreja d'elements biogràfics i de ficció, influència del fet literari, incorporació de referències a l'alta cultura i al *mainstream*, i articulació del binomi imatge-narració. Prenent com a eix articulador una suposada conversa entre l'artista i la seva àvia, *No man's land* indagava en la noció de desarrelament, en la idea de no pertànyer a enlloc i de no sentir una terra o una casa com a pròpia.

el artista le concede, a menudo desde un posicionamiento crítico no exento de ironía y mediante narraciones breves que de algún modo funcionan como alegorías.

En otras piezas, como pueden ser *T-1000* (2008), *Rachel* (2009), *Juicy* (2010) o *Deaf life* (2010), Rivadeneyra trabaja con imágenes y materiales audiovisuales provenientes de la cultura televisiva y cinematográfica, o bien con un tema musical conocido, e introduce en ellos algún tipo de descodificación o sutil disrupción (con frecuencia, el mecanismo de asociarles un texto del propio artista escrito en clave literaria) que altera su significado original.

De forma frecuente Rivadeneyra incluye en la formalización de sus trabajos elementos ofimáticos (*e-mails*, presentaciones en Power Point, documentos en Word, etc.), así como también recursos de internet (vídeos de Youtube, imágenes encontradas con el buscador de Google), etc. El artista se vale de estas estrategias para desarrollar complejos flujos de imágenes e información textual que, de algún modo, apelan a la forma con que las nuevas tecnologías han redefinido nuestros parámetros de comunicación y nuestra cultura visual.

No man's land, la propuesta que Rivadeneyra desarrolló específicamente para el ciclo expositivo Constelaciones Familiares, reunía muchos de los elementos que caracterizan su práctica artística: uso del humor, planteamiento performativo, mezcla de elementos biográficos y de ficción, influencia de lo literario, incorporación de referencias a la alta cultura y al *mainstream*, y articulación del binomio imagen-narración. Tomando como eje articulador una supuesta conversación entre el artista y su abuela, *No man's land* indagaba en la noción de desarraigo, en la idea de no pertenecer a ningún sitio y de no sentir una tierra o una casa como propias.

La proposta tenia un format d'instal·lació i integrava elements d'índole diversa distribuïts en l'espai expositiu sobre peanyes i a les parets: un dibuix mural, fotografies, una sèrie de diapositives, vídeos i alguns objectes. Tots funcionaven com a peces d'una cartografia relacional, com a capítols d'una narració (integrada a la proposta per mitjà de textos impresos), i en la qual eren posats en relació alguns episodis de la vida de l'artista i de la seva família amb esdeveniments històrics succeïts a territoris que en algun moment han estat terra de ningú o que han vist disputada la seva adscripció geopolítica i evidencien un conflicte entre cultures, com ara les illes Malvines o Gibraltar, on actualment viu el pare de l'artista. Rivadeneyra enriqueix aquest plantejament amb la incorporació de referències addicionals que funcionaven com a trames paral·leles i que contribuïen a enriquir el tema central de la peça, qüestions com ara la neutralitat de Bèlgica durant la Primera Guerra Mundial, la Diada de l'11 de Setembre i l'accident nuclear de Palomares. També inclou una referència a la cançó country *West Virginia, country roads*, un himne folk internacional sobre la nostàlgia de tornar a casa i que paradoxalment fa referència a un dels estats més conservadors dels Estats Units, un territori dominat pel republicanisme més extrem, intolerant i poc integrador. Rivadeneyra estableix també una connexió entre aquest tema musical i la història de Lynddie England, la soldada que va executar algunes de les tortures més cruels i sàdiques a presoners d'Abu Graib, i que ara viu a la seva casa de West Virginia marginada de la resta de la societat.

La instal·lació en l'espai expositiu serví a Rivadeneyra com a entorn escènic per dur a terme, el dia de la inauguració de l'exposició, un acte performatiu a mig camí entre la narració oral i la conferència dinamitzada, en el qual l'artista llegí els diferents relats que, en forma de text transcrit, configuraven la proposta.

La propuesta tenía un formato de instalación e integraba elementos de diversa índole distribuidos en el espacio expositivo sobre peanas y en las paredes: un dibujo mural, fotografías, una serie de diapositivas, vídeos y algunos objetos. Todos ellos funcionaban como piezas de una cartografía relacional, como capítulos de una narración (integrada a la propuesta a través de textos impresos), y en la cual eran puestos en relación algunos episodios de la vida del artista y de su familia con acontecimientos históricos ocurridos en territorios que en algún momento han sido tierra de nadie o que han visto disputada su adscripción geopolítica y evidencian un conflicto entre culturas, como por ejemplo las islas Malvinas o Gibraltar, donde en la actualidad vive el padre del artista. Rivadeneyra enriquecía este planteamiento con la incorporación de referencias adicionales que funcionaban como tramas paralelas y contribuían a enriquecer el tema central de la pieza, cuestiones como la neutralidad de Bélgica durante la Primera Guerra Mundial, la Diada del 11 de Septiembre y el accidente nuclear de Palomares. También incluía una referencia a la canción country *West Virginia, country roads*, un himno folk internacional sobre la nostalgia de volver a casa, aunque paradójicamente se refiere a uno de los Estados más conservadores de Norteamérica, un territorio dominado por el republicanismo más extremo, intolerante y poco integrador. Rivadeneyra establecía también una conexión entre este tema musical y la historia de Lynddie England, la soldado que practicó algunas de las torturas más crueles y sádicas a prisioneros de Abu Graib, y que ahora vive en su casa de West Virginia marginada del resto de la sociedad.

La instalación en el espacio expositivo sirvió a Rivadeneyra como entorno escénico para llevar a cabo, el día de la inauguración de la exposición, un acto performativo a medio camino entre la narración oral y la conferencia dinamizada, en el cual el artista leyó los diferentes relatos que, en forma de texto transcrito, conformaban la propuesta.



Exposició de Ryan Rivadeneyra a l'EspaiDos i altres esdeveniments d'aquelles dates

Marc Vives

16 d'abril de 2012

A la residència Las Liras, situada al carrer del Col·legi, 41, del centre de Terrassa, dues dones resulten intoxicades en inhalar el fum d'un incendi esdevingut cap a les sis de la matinada.

20 d'abril de 2012

Els veïns del barri de Ca n'Anglada es manifesten contra la supressió d'algunes parades de la línia que enllaça el barri amb l'Hospital de Terrassa.

21 d'abril de 2012

S'inaugura l'exposició de Ryan Rivadeneyra *No man's land*, dins del cicle Constel·lacions Familiars, comissariat per Alexandra Laudo [Heroïnes de la Cultura] a l'EspaiDos de Terrassa. En el cicle també participen Lúa Coderch, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa i Sergi Botella.

25 d'abril de 2012

Es retiren quatre torres metàl·liques del Poble Nou de Terrassa, a causa de les obres de canalització i recobriment de la línia elèctrica. Es tracta d'un procés gradual d'eliminació de les línies de mitjana i baixa tensió.

26 d'abril de 2012

Es celebra La Minyons Climbing Party, una cita per als aficionats del *bouldering*, és a dir, una modalitat d'escalada de petites roques o blocs d'un màxim de 8 metres, en la qual es prescindeix d'elements de protecció.

Exposición de Ryan Rivadeneyra en el EspaiDos y otros sucesos ocurridos en esas fechas

Marc Vives

16 de abril de 2012

En la residencia Las Liras, sita en la calle Col·legi, 41, del centro de Terrassa, dos mujeres resultan intoxicadas al inhalar el humo de un incendio ocurrido sobre las seis de la mañana.

20 de abril de 2012

Los vecinos del barrio de Ca n'Anglada se manifiestan contra la supresión de algunas paradas de la línea que enlaza el barrio con el Hospital de Terrassa.

21 de abril de 2012

Se inaugura la exposición de Ryan Rivadeneyra titulada *No man's land*, dentro del ciclo Constelaciones Familiares, comisariada por Alexandra Laudo [Heroïnes de la Cultura] en el EspaiDos de Terrassa. En el ciclo participan también Lúa Coderch, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa y Sergi Botella.

25 de abril de 2012

Se retiran cuatro torres metálicas en el Poble Nou de Terrassa, debido a las obras de canalización y cubrimiento de la línea eléctrica. Se trata de un proceso gradual de eliminación de las líneas de media y baja tensión.

26 de abril de 2012

Se celebra La Minyons Climbing Party, una cita para los aficionados del boulder, una modalidad de escalada en pequeñas rocas o bloques de un máximo de 8 metros, y en la que se prescinde de elementos de protección.

27 d'abril de 2012

Amb motiu de la Festa Major de Terrassa se celebren diversos concerts a l'aire lliure, que tenen com a cap de cartell el cantant de flamenc i *copla* Falete. També participen a la festa grups com ara Antònia Font o Sidonie, i els artistes locals Miquel Pujadó i La Carrau, que commemora el seu quinzè aniversari.

28 d'abril de 2012

L'elecció del nou arquebisbe de Barcelona en substitució de Martínez Sistach es decidirà gairebé segur –i gràcies a l'influx de la Conferència Episcopal Espanyola– a favor de l'actual bisbe de Terrassa, Josep Àngel Saiz Meneses. Saiz Meneses és membre de l'Opus Dei i l'opció favorita del sector més conservador.

30 d'abril de 2012

Es tanca un acord de col·laboració entre el consorci BiopoL'H, de l'Hospitalet de Llobregat, i el Parc Científic i Tecnològic de Terrassa Orbital 40, pel qual les dues parts es comprometen a compartir el procés d'innovació i a col·laborar en projectes científics i empresarials dels àmbits de la salut, l'òptica i la fotònica, amb la participació d'empreses, universitats i centres tecnològics.

5 de maig de 2012

L'imam de Terrassa, Abdeslam Laaroussi, acusat d'incitar a la violència i la discriminació contra les dones en sermons en què aconsellava sobre com pegar sense deixar-hi marques, passa pel jutjat al·legant que aquestes paraules van ser mal interpretades en ser tretes fora del context religiós.

6 de maig de 2012

Als hospitals de Terrassa i Sabadell s'ha començat a introduir el gelat en la dieta de molts dels pacients. Un estudi revela que la ingesta de gelat en pacients oncològics en fa minvar el patiment

27 de abril de 2012

Con motivo de la Fiesta Mayor de Terrassa se celebran diferentes conciertos al aire libre, con el cantante de flamenco y copla Falete como cabeza de cartel. Participan también en la fiesta grupos como Antònia Font o Sidonie, y los artistas locales Miquel Pujadó y La Carrau, que conmemora su decimoquinto aniversario.

28 de abril de 2012

La elección del nuevo arzobispo de Barcelona en sustitución de Martínez Sistach se fallará casi con total seguridad –y gracias al influjo de la Conferencia Episcopal Española– a favor del actual obispo de Terrassa, Josep Àngel Saiz Meneses. Saiz Meneses es miembro del Opus Dei y la opción favorita del sector más conservador.

30 de abril de 2012

Se cierra un acuerdo de colaboración entre el consorcio BiopoL'H, de L'Hospitalet de Llobregat, y el Parc Científic i Tecnològic de Terrassa Orbital 40, por el que ambas partes se comprometen a compartir el proceso de innovación y colaborar en proyectos científicos y empresariales dentro de los ámbitos de la salud, la óptica y la fotónica, con la participación de empresas, universidades y centros tecnológicos.

5 de mayo de 2012

El imán de Terrassa, Abdeslam Laaroussi, acusado de incitación a la violencia y la discriminación contra las mujeres en sermones en que aconsejaba el modo de pegarles sin dejar huella, pasa por el juzgado alegando que esas palabras fueron malinterpretadas al ser sacadas del contexto religioso.

6 de mayo de 2012

En los hospitales de Terrassa y Sabadell se ha comenzado a incluir el helado en la dieta de muchos de sus pacientes. Un estudio revela

i contribueix a millorar-ne l'estat de salut general. Els malalts de càncer presenten manca de gana i, consegüentment, malnutrició. El gelat, al marge de compensar certs valors nutricionals, també desperta el plaer pel menjar.

7 de maig de 2012

Es troben en un contenidor a Terrassa restes òssies d'origen humà de les quals es desconeix l'antiguitat. Els Mossos d'Esquadra estan investigant el cas.

8 de maig de 2012

El govern de Terrassa ajorna novament una revisió cadastral que suposaria un fort impacte econòmic. El govern ja va prendre aquesta mesura el 2007, per controlar la pujada excessiva de l'IBI.

10 de maig de 2012

Primer dia de vaga dels treballadors d'FGC a causa de les retallades. S'hi han mantingut els serveis mínims i, en general, la jornada ha transcorregut amb normalitat. No obstant això, l'acció de piquets en alguns punts de la línia n'ha aturat completament el funcionament. La companyia ha amenaçat de presentar recursos legals i quantifica en 220.000 euros les pèrdues generades per aquestes suspensions del servei.

11 de maig de 2012

Se celebra per desena vegada la Fira Modernista de Terrassa, que commemora una etapa especialment pròspera del municipi, amb la indústria tèxtil com a motor econòmic. En la fira destaquen propostes de diversa mena, com ara tallers, teatre, circ, màgia, parades d'artesanía i oficis d'època. També es faran visites a una sèrie d'edificis modernistes.

que la ingesta de helado en pacientes oncológicos disminuye su sufrimiento y contribuye a mejorar su estado de salud general. Los enfermos de cáncer muestran falta de apetito y, por consiguiente, malnutrición. El helado, además de compensar ciertos valores nutricionales, aporta también el placer de comer.

7 de mayo de 2012

Se encuentran en un contenedor en Terrassa restos óseos de origen humano cuya antigüedad se desconoce. Los Mossos d'Esquadra están investigando el caso.

8 de mayo de 2012

El gobierno de Terrassa aplaza de nuevo la revisión catastral que supondría un fuerte impacto económico. El gobierno ya tomó esta medida en 2007, para controlar la subida excesiva del IBI.

10 de mayo de 2012

Primer día de huelga de los trabajadores de FGC debido a los recortes. Se han mantenido los servicios mínimos y, en general, la jornada ha transcurrido con normalidad. No obstante, la acción de piquets en algunos puntos de la línea ha parado completamente su funcionamiento. La compañía ha amenazado con presentar recursos legales y cuantifica en 220.000 euros las pérdidas generadas por estas suspensiones del servicio.

11 de mayo de 2012

Se celebra por décima vez la Fira Modernista de Terrassa, que conmemora una etapa especialmente pròspera del municipio, con la industria textil como motor económico. En la feria destacan propuestas de diferente índole, como talleres, teatro, circo, magia, puestos de artesanía y oficis de la época. Se realizarán también visitas a diferentes edificios modernistas.

13 de maig de 2012

L'obra de Peter Handke *L'hora en què res no sabíem els uns dels altres*, dirigida per Pep Pla, s'estrena avui al Teatre Principal renovat. Per això s'asseuran a la platea centenars de persones d'associacions culturals i cíviques, tot representant un ampli espectre dels personatges de la ciutat. A aquest esdeveniment ha estat convidat el jugador egarenc del FC Barcelona, Xavi Hernández, i es farà que també hi figuri la desapareguda "La Molinillos".

16 de maig de 2012

La Muntanyesa, en futbol, empata en el seu partit contra un Terrassa que no s'hi jugava res i queda segona en la classificació de tercera regional. L'equip prepara, després del merescut festeig, la lligueta d'ascens.

20 de maig de 2012

Finalitza l'exposició *No man's land*, de Ryan Rivadeneyra, corresponent al cicle Constel·lacions Familiars, comissariat per Alexandra Laudo [Heroïnes de la Cultura] a l'EspaiDos de Terrassa, en el qual també participen Lúa Coderch, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa i Sergi Botella.

23 de maig de 2012

Terrassa va registrar un augment del 5% dels delictes i faltes durant el 2011, fet que el govern municipal atribueix als efectes de la crisi, que va provocar que es denunciessin més que abans els petits furtcs. També va augmentar un 8,4% el nombre de detencions i, per contra, van baixar un 13% els accidents.

13 de mayo de 2012

La obra de Peter Handke *L'hora en què res no sabíem els uns dels altres* (*La hora en que nada sabíamos los unos de los otros*), dirigida por Pep Pla, se estrena hoy en el renovado Teatre Principal. Para ello se sentarán en la platea centenares de personas de asociaciones culturales y cívicas, representando a un amplio espectro de los personajes de la ciudad. A este evento ha sido invitado el jugador egarenc del FC Barcelona, Xavi Hernández, y se hará figurar también a la desaparecida "La Molinillos".

16 de mayo de 2012

La Montañesa, en fútbol, empata su partido contra un Terrassa que no se jugaba nada y queda segunda en la tabla de tercera regional. El equipo prepara, después del merecido festejo, la liguilla de ascenso.

20 de mayo de 2012

Llega a su fin la exposición *No man's land*, de Ryan Rivadeneyra, correspondiente al ciclo Constelaciones Familiares, comisariado por Alexandra Laudo [Heroïnes de la Cultura] en el EspaiDos de Terrassa, en el cual también participan Lúa Coderch, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa y Sergi Botella.

23 de mayo de 2012

Terrassa registra un aumento de un 5% de delitos y faltas durante el 2011, hecho que el gobierno municipal atribuye a los efectos de la crisis, que ha provocado que se denuncien más que antes los pequeños hurtos. También ha aumentado un 8,4% el número de detenciones y, por contra, ha bajado un 13% los accidentes.





90

Lola Lasurt

Amnèsies



Amnèsies

Alexandra Laudo

L'exposició *Amnèsies* reunia dos treballs que Lola Lasurt creà específicament per al cicle expositiu *Constel·lacions Familiars*: d'una banda, una sèrie de pintures a l'oli que reproduïen fragments de fotografies dels àlbums fotogràfics de la seva família i en les quals apareixien sempre els seus pares, i, de l'altra, un vídeo creat a partir de la manipulació d'una pel·lícula familiar en super-8.

Tant la pel·lícula com les fotografies originals a partir de les quals Lasurt generà aquestes dues propostes van ser fetes abans que l'artista naixés, i és sobretot per aquest motiu que resulten del seu interès. En la base del treball de Lasurt hi ha una voluntat d'aproximar-se al temps de joventut dels seus progenitors, la dècada del 1970, una època que l'artista no ha viscut des de l'experiència directa, i a la qual ha tingut accés a partir del relat familiar i de la documentació gràfica present en el seu entorn domèstic.

En tant que fotografies, les imatges de les quals parteix Lasurt són documents realitzats mitjançant un procés de captura instantània i reproducció mecànica de la realitat. En ser transformades en pintures, per mitjà d'un procediment que, lluny de la instantaneïtat, requereix una dedicació important de l'artista, Lasurt les dota de subjectivitat, introduint-hi la seva mirada i la seva sensibilitat, excloses en les imatges originals. El procés de reproducció, doncs, esdevé d'alguna manera una metodologia per aproximar-se a una experiència aliena, una forma d'ocupar un espai i un temps anterior al seu.

Amnesias

Alexandra Laudo

La exposición *Amnesias* reunía dos trabajos que Lola Lasurt creó específicamente para el ciclo expositivo *Constelaciones Familiares*: por un lado, una serie de pinturas al óleo que reproducían fragmentos de fotografías de los álbumes fotográficos de su familia, en las que aparecían siempre sus padres, y por otro, un vídeo creado a partir de la manipulación de una película familiar en Super8.

Tanto la película como las fotografías originales a partir de las que Lasurt generó ambas propuestas fueron realizadas antes de nacer la artista, y es especialmente por este motivo que resultan de su interés. En la base del trabajo de Lasurt se encuentra una voluntad de aproximarse al tiempo de juventud de sus progenitores, la década de 1970, una época que la artista no ha vivido desde la experiencia directa, y a la que ha accedido a partir del relato familiar y la documentación gráfica presente en su entorno doméstico.

En tanto que fotografías, las imágenes de las que Lasurt parte son documentos realizados mediante un proceso de captura instantánea y reproducción mecánica de la realidad. Al ser transformadas en pinturas, por medio de un procedimiento que, lejos de lo instantáneo, requiere una dedicación importante por parte de la artista, Lasurt las dota de subjetividad, introduciendo su mirada y sensibilidad, excluidas en las imágenes originales. Así, el proceso de reproducción se convierte de alguna manera en una metodología para aproximarse a una experiencia ajena, una forma de ocupar un espacio y un tiempo anterior al suyo.

Les pintures de Lasurt no reproduïen fotografies senceres sinó fragments d'aquestes, tot respectant així la manera com apareixen en els àlbums: el pare de l'artista tenia per costum retallar les fotografies amb formes arrodonides, a fi de destacar allò que més l'interessava –els familiars i amics que hi apareixien– i eliminar els elements que considerava superflus. Lasurt pinta els fragments retallats, com a reconeixement a aquest mecanisme de selecció i reassignació de significat que el pare executa, però du a terme un treball de reordenació de les imatges que altera l'ordre original amb què aquestes apareixien als àlbums i reagrupa aquelles que li sembla que han estat realitzades en un mateix dia o que capturen diferents moments d'una mateixa acció. En les pintures també es reproduïen els buits deixats per aquelles imatges que havien format part dels àlbums de la família i que n'han caigut, o bé que l'artista ha extret per pintar-les. Aquests buits pintats introdueixen l'amnèsia en el relat familiar i, d'alguna manera, evocuen la discontinuïtat i la fragmentació que caracteritzen el mecanisme de construcció dels records.

El vídeo que Lasurt presentava a l'exposició consistia en una reedició d'una pel·lícula de super-8 que els pares de l'artista van filmar durant una visita a dos pobles de Cantàbria. Lasurt va alentir-ne la imatge i, en una operació inversa a l'efectuada pel seu pare amb les fotografies, va extreure totes aquelles escenes en què apareixien els seus pares i altres parents i coneguts. La pel·lícula familiar quedà així desproveïda d'aquells continguts que la feien personal i esdevingué una proposta de caire documental. En la seva absència, les escenes eliminades funcionen com allò que Didi-Huberman defineix com a “imatges símptoma”¹ que interrompen el curs de la història cronològica. En la proposta de Lasurt, la introducció d'aquest “destemps” transforma la pel·lícula en una anticipació poètica de la mateixa mort dels pares.

Las pinturas de Lasurt no reproducen fotografías enteras sino fragmentos de estas, respetando así la forma como aparecen en los álbumes: el padre de la artista acostumbraba a recortar las fotografías con formas redondeadas, con el fin de destacar lo que más le interesaba –los familiares y amigos que aparecían– y eliminar los elementos que consideraba superfluos. Lasurt pinta los fragmentos recortados, en reconocimiento a este mecanismo de selección y reasignación de significado que el padre ejecuta, pero lleva a cabo un trabajo de reordenación de las imágenes que altera el orden original con que estas aparecían en los álbumes, reagrupando las que cree realizadas en un mismo día o que capturan diferentes momentos de una misma acción. En las pinturas también se reproducen los huecos dejados por aquellas imágenes que habían formado parte de los álbumes de familia y que se han desprendido de sus hojas, o bien que el artista ha extraído con el fin de pintarlas. Estos huecos pintados introducen la amnesia en el relato familiar y, de alguna manera, evocan la discontinuidad y fragmentación que caracterizan el mecanismo de construcción de los recuerdos.

El vídeo que Lasurt presentó en la exposición consistía en una reedición de una película de Super8 que los padres de la artista filmaron durante una visita a dos pueblos de Cantabria. Lasurt ralentizó la imagen del vídeo y, en una operación inversa a la efectuada por su padre con las fotografías, extrajo todas aquellas escenas en las que aparecían sus padres y otros parientes y conocidos. La película familiar quedó así desprovista de aquellos contenidos que la hacían personal y se convirtió en una propuesta de carácter documental. En su ausencia, las escenas eliminadas funcionan según lo que Didi-Huberman define como “imágenes-síntoma”¹ que interrumpen el curso de la historia cronológica. En la propuesta de Lasurt, la introducción de este “destiempo” transforma la película en una anticipación poética de la propia muerte de los padres.

En les pintures incloses a l'exposició, Lasurt va treballar a partir d'una selecció d'imatges en blanc i negre i descartà deliberadament les fotografies en color, mentre que en l'edició de la pel·lícula, de manera similar, optà per eliminar el color del film original. Lasurt vol enllaçar el seu gest amb l'ús del blanc i negre que propugnà la fotografia de la Nova Avantguarda com a rèplica a la cultura visual del franquisme, que mitjançant la utilització del color pretenia projectar a l'exterior una imatge de modernitat d'Espanya. L'artista també relaciona aquesta eliminació del color amb l'esperit del moviment pictòric de La España Negra, que a final del segle XIX va empènyer un grup de pintors, admiradors de Goya i les seves pintures negres, a dur a terme un tipus de manifestacions pictòriques que exaltava la foscor en detriment d'altres ideals estètics més coloristes.

El títol de la mostra feia al·lusió als processos d'amnèsia col·lectiva que sovint es produeixen en les societats després de fets històrics traumàtics, ja sigui per una necessitat psicològica inconscient d'oblidar allò succeït, com per l'efecte d'una "desmemòria" estratègica articulada des de les esferes de poder. De manera més específica, amb aquest títol Lasurt feia una referència indirecta al pacte d'oblit i de silenci que es produí a Espanya durant la postguerra i també durant la Transició, i que propicià la construcció d'una memòria històrica fallida.

En las pinturas incluidas la exposición, Lasurt trabajó a partir de una selección de imágenes en blanco y negro y descartó deliberadamente las fotografías en color, mientras que en la edición de la película, de modo similar, optó por eliminar el color del film original. Lasurt quiere enlazar su gesto con el uso del blanco y negro que propugnó la fotografía de la Nueva Vanguardia como réplica a la cultura visual del franquismo, que mediante la utilización del color pretendía proyectar al exterior una imagen de modernidad de España. La artista también relaciona esta eliminación del color con el espíritu del movimiento pictórico de La España Negra, que a finales del siglo XIX llevó a un grupo de pintores, admiradores de Goya y sus pinturas negras, a emprender un tipo de manifestaciones pictóricas que exaltaba la oscuridad en detrimento de otros ideales estéticos más coloristas.

El título de la muestra aludía a los procesos de amnesia colectiva que a menudo se producen en las sociedades después de acontecimientos históricos traumáticos, ya sea por una necesidad psicológica inconsciente de olvidar lo sucedido, como por el efecto de una "desmemoria" estratégica articulada desde las esferas de poder. De forma más específica, con este título Lasurt hacía referencia, directamente, al pacto de olvido y silencio que se produjo en España durante la posguerra y también durante la Transición, propiciando la construcción de una memoria histórica fallida.



À la recherche du temps trouvé

Victor Molina

Amb una sentència epigramàtica que dibuixa l'horitzó del seu compromís, Lola Lasurt sintetitza l'objecte de la seva preocupació artística: “Treball amb aspectes del des-temps”, diu. És una manifestació important que hem de saber entendre, perquè *des-temps* expressa aquí més d'un sentit. Revela, d'una banda, l'exterioritat respecte d'un temps determinat, la vivència extemporània que normalment s'indica en emprar la locució “anar a deshora”. Indica també un temps desplaçat d'un altre, desencaixat de les seves frontisses originàries i col·locat sobre les d'un altre. Però *des-temps* té igualment el sentit d'un procés d'inversió, de desconstrucció del temps. El guió amb què Lasurt separa per escrit el substantiu *temps* del prefix *des-*, no tan sols no és gratuït o arbitrari, sinó que és així com ella obre l'espai semàntic d'aquest prefix i n'emfatitza la polisèmia. De vegades, aquest prefix atorga al *temps* el sentit d'estar fora d'alguna cosa..., com en “desterrar” o en “deshonra”. En altres moments funciona com una força negativa, com en “despenjar”, o fins i tot com una força excessiva, com en “descomunal”. Els aspectes del *des-temps* en Lasurt són diversos i comporten els seus corresponents procediments de treball: exterioritat, excés, rebuig, etc.

Lola Lasurt ens explica el seu punt de partida: “El meu treball parteix de material testimoni d'una època anterior a la meua i, per tant, d'un espai temporal que jo mai no he ocupat”. Per aquest motiu podríem estar temptats d'incloure el seu treball en el corrent artístic que es preocupa per la memòria. I en part –només en part– pot ser així, encara que el que en realitat ella fa és més aviat treballar “en” i “amb” la desmemòria. D'aquí ve la seva denúncia dels oblitats in-

À la recherche du temps trouvé

Victor Molina

Con una sentencia epigramática que dibuja el horizonte de su compromiso, Lola Lasurt sintetiza el objeto de su preocupación artística: “Trabajo con aspectos del des-tiempo”, dice. Es una manifestación importante que debemos saber entender, porque la expresión *des-tiempo* expresa aquí más de un sentido. Revela, por una parte, la exterioridad respecto a un tiempo determinado, la vivencia extemporánea que normalmente se indica al emplear la locución adverbial “ir a destiempo”. Indica también un tiempo desplazado de otro, desencajado de sus goznes originarios y colocado sobre los de otro. Pero *des-tiempo* tiene igualmente el sentido de un proceso de inversión, de deconstrucción del tiempo. El guión con el que Lasurt separa por escrito el sustantivo tiempo del prefijo *des-*, no solo no es gratuito ni arbitrario, sino que es así como se abre el espacio semántico de ese prefijo, enfatizando su polisemia. En ocasiones, ese prefijo otorga al *tiempo* el sentido de estar fuera de algo..., como en “desterrar” o en “deshonra”. En otros momentos funciona como una fuerza negativa, como en “despeinar”, o incluso como una fuerza excesiva, como en “descomunal”. Los aspectos del *des-tiempo* en Lasurt son variados y acarrearán sus correspondientes procedimientos de trabajo: exterioridad, exceso, rechazo, etc.

Lola Lasurt nos explica su punto de partida: “Mi trabajo parte de un material testimonio de una época anterior a la mía y, por tanto, de un espacio temporal que yo nunca he ocupado.” Por este motivo podríamos estar tentados a incluir su trabajo en la corriente artística que se preocupa por la memoria. Y en parte –solo en parte– puede ser así, aunque lo que en realidad ella hace es más bien trabajar “en” y “con” la desmemoria. De ahí su denuncia a los olvidos intencionados

tencionats de la Transició espanyola, d'aquí *Amnèsies*, el títol de la seva exposició. Quedem-nos per ara amb el plural del terme, *Amnèsies*. Amnèsia és un terme grec que originalment significava “voluntat d'oblit”, i que en l'últim terç del segle XVII es va resemantitzar –en ser apropiat pel discurs mèdic– per indicar simplement “pèrdua de memòria”. Actualment, més que una pèrdua total, indica diversos graus de debilitat de la memòria. De fet, una pèrdua absoluta de la memòria és un fet bastant insòlit. És per això que els metges, psicòlegs i neuròlegs parlen de molts tipus d'amnèsies –o dèficits de memòria–: amnèsia anterògrada, amnèsia retrògrada, amnèsia visual, involutiva o evolutiva, posttraumàtica, etcètera. I així com n'hi ha d'orgàniques (lesió cerebral, malaltia, etc.), n'hi ha també de funcionals (a causa de factors psicològics, socials, mecanismes de defensa, etc.). O sigui que, de la mateixa manera que la memòria no és un sistema únic ni molt menys simple, la manca de memòria tampoc no ho és.

Però el treball de Lola Lasurt s'aparta de les vies mnemòniques. No és una artista de la memòria com poden ser-ho Kiefer, Spiegelman o Libeskind, per esmentar tres casos diferents i emblemàtics. La qual cosa no vol dir que hi hagi una absència de consciència sobre el fet històric en el seu treball. Al contrari, hi ha tot un aspecte explícitament sociohistòric en la seva preocupació creativa. Però la seva determinació en aquest camp s'allunya de l'àmbit de *la Història*. Lasurt no treballa sobre els grans relats de la Història, ni sobre els grans esdeveniments, sinó en el terreny del que Carlo Ginzberg, entre d'altres, va batejar com a microhistòria. I és que els seus temes estan ordits en la vida quotidiana d'éssers concrets, i assumits des d'una perspectiva crítica, incompatible amb la nostàlgia. No li importa saber si el temps passat va ser millor o pitjor, sinó com continua viu avui en els éssers individuals i col·lectius. “Reivindico el temps històric individual per tractar de temes que poden significar un element d'identificació per a un col·lectiu

de la Transición española, de ahí *Amnesias*, el título de su exposición. Quedémonos por ahora con el plural del término, *Amnesias*. Amnesia es un término griego que originalmente significaba “voluntad de olvido”, y que en el último tercio del siglo XVII se resemantizó –al ser apropiado por el discurso médico– para indicar simplemente “pérdida de memoria”. En la actualidad, más que una pérdida total, indica diversos grados de debilidad de la memoria. De hecho, una pérdida absoluta de la memoria es algo bastante insólito. De ahí que los médicos, psicólogos y neurólogos hablen de muchos tipos de amnesias –o dèficits de memoria–: amnesia anterógrada, amnesia retrógrada, amnesia visual, involutiva o evolutiva, posttraumática, etcètera. Y así como las hay orgánicas (lesión cerebral, enfermedad, etc.), las hay también funcionales (debido a factores psicológicos, sociales, mecanismos de defensa, etc.). Así que, del mismo modo que la memoria no es un sistema único ni mucho menos simple, la falta de memoria tampoco lo es.

Pero el trabajo de Lola Lasurt se aparta de estas vías mnemónicas. No es una artista de la memoria como pueden serlo Kiefer, Spiegelman o Libeskind, por mencionar tres casos distintos y emblemáticos. Lo que no significa que haya una ausencia de conciencia sobre el hecho histórico en su trabajo. Al contrario, brinda todo un aspecto explícitamente sociohistórico en su preocupación creativa. Pero su determinación en este campo se aleja del ámbito de *la Historia*. Lasurt no trabaja sobre los grandes relatos de la Historia, ni sobre los grandes acontecimientos, sino en el terreno de lo que Carlo Ginzberg, entre otros, bautizara como microhistoria. Sus temas están urdidos en la vida cotidiana de seres concretos, y asumidos desde una perspectiva crítica, incompatible con la nostalgia. No le importa saber si el tiempo pasado fue mejor o peor, sino cómo sigue vivo hoy en los seres individuales y colectivos. “Reivindico el tiempo histórico individual para tratar temas que pueden significar un elemento de identificación para un colectivo a través de un reconocimiento”, nos

mitjançant un reconeixement”, ens diu Lasurt, per explicar que per això treballa amb els residus –no únicament, però sí especialment gràfics– del passat. No busca un temps perdut, sinó els meandres del temps tal com l’ha trobat.

Destaca el seu interès pels testimonis que van fer un intencionat paper formatiu. Aquells que voluntàriament van pretendre formar i conformar els seus espectadors, lectors, participants... Per aquest motiu no poques vegades utilitza materials que són alhora sediments d’una època i motors formadors de la sensibilitat i la ideologia individuals i col·lectives. Entre els quals, les enciclopèdies familiars, aquestes publicacions que creen un cercle de lectors i que arrodoneixen un saber –de fet, a Lasurt no li passa per alt l’etimologia grega d’*enklykios* (cercle, rodó) i de *paideia* (educació). I entre les quals, *The New Caxton Encyclopedia*, del 1972, que inicialment va ser editada a Itàlia, per Agostini, i que a causa de l’èxit va tenir diverses traduccions en països europeus, com ara la versió anglesa, una de les més reeixides, com ens explica l’*Enciclopedia Britannica*. També recull *La Enciclopedia de la Mujer. Salvat*, del 1970, que va tenir diverses reedicions; o materials divulgatius del tipus *El libro de la vida sexual*, un llibre signat pel psiquiatra Juan José López Ibor el 1968. Hi ha una ironia en aquesta data, ja que mentre a la resta del món occidental el 1968 porta un sentit de diversos tipus d’alliberament social, entre els quals hi ha el sexual, en aquells mateixos anys es viu encara a Espanya sota la dictadura nacional catòlica. Per aquest motiu *El libro de la vida sexual* va significar per a molts espanyols una de les poques fonts accessibles d’informació sobre el sexe. En realitat, el llibre no el va escriure López Ibor, sinó l’escriptora, política i feminista Lidia Falcón, en col·laboració amb l’escriptor i periodista Eliseo Bayo, llavors parella seva. La mateixa Lidia ha explicat la història d’aquest llibre en un article apassionant aparegut en el suplement dominical d’*El Mundo* el 6 de maig de 2001.

dice Lasurt, para explicarnos que por eso trabaja con los residuos –no única, pero sí especialmente gráficos– del pasado. No va a la búsqueda de un tiempo perdido, sino de los meandros del tiempo tal y como se lo ha encontrado.

Destaca su interés por los testimonios que desempeñaron un intencionado rol formativo. Aquellos que voluntariamente pretendieron formar y conformar a sus espectadores, lectoras, participantes... De ahí que no pocas veces emplee materiales que son a la vez sedimentos de una época y motores formadores de la sensibilidad e ideología individuales y colectivas. Entre ellos, las enciclopedias familiares, esas publicaciones que crean un círculo de lectoras, y que redondean un saber –de hecho, a Lasurt no le pasa por alto la etimología griega de *enklykios* (círculo, redondo) y *paideia* (educación). Entre ellas, *The New Caxton Encyclopedia*, de 1972, que inicialmente se editó en Italia, por Agostini, y que debido a su éxito tuvo diversas traducciones en países europeos, entre ellas la versión inglesa, de gran resonancia, como nos lo cuenta la *Enciclopedia Britannica*. También recoge *La Enciclopedia de la Mujer. Salvat*, de 1970, que disfrutó de varias reediciones. Así como materiales divulgativos del tipo *El libro de la vida sexual*, un libro firmado por el psiquiatra Juan José López Ibor en 1968. Hay una ironía en esa fecha, pues mientras en el resto del mundo occidental 1968 lleva consigo un sentido de diversos tipos de liberación social, entre los cuales se encuentra la sexual, en esos mismos años se vive aún en España bajo la dictadura nacional católica. De ahí que *El libro de la vida sexual* haya significado para muchos españoles una de las pocas fuentes accesibles de información sobre el sexo. En realidad, el libro no lo escribió López Ibor, sino la escritora, política y feminista Lidia Falcón, en colaboración con el escritor y periodista Eliseo Bayo, que entonces era su pareja. La propia Lidia ha contado la historia de este libro en un artículo apasionante aparecido en el suplemento dominical de *El Mundo*, el 6 de mayo de 2001.

Lasurt empra un material que avui resulta anacrònic, encara que ho fa atenent al fet que en el seu moment va participar en l'educació d'éssers amb els quals ella –i nosaltres– continuem vivint. Materials que es van convertir en factoria de mirades, pensaments, emocions..., i la narració implícita dels quals persisteix aquí o allà, en els comportaments, les percepcions, els gestos, els anhels de la gent que transita els mateixos carrers per on ho fa Lasurt.

És significatiu el seu interès pels anys seixanta i setanta, les dues dècades prèvies al seu naixement. Es tracta d'un període simptomàticament situat entre la tradició i l'esdeveniment. Lasurt no treballa sobre el passat sense més. Tria conscientment el període d'atenció, i si entenem aquesta elecció se'ns oferiran certes claus per comprendre el seu treball. Podríem pensar que triant aquest període el que vol és treballar sobre els anys que van forjar els fonaments de la seva biografia. I potser és així. Però l'important d'aquestes dècades és que es tracta d'un període que podríem identificar com narrativament vulnerable. És un període antilògic, ahora pròxim i llunyà. Un període no assumit encara com a Història tancada. Però tampoc com a present. Està en aquest punt intermedi entre la immediatesa i la llunyania. Giacometti creia que trobar la distància respecte del seu objecte era una de les principals necessitats de qualsevol pintor. En el cas de Lasurt podem estar segurs que aquesta distància la cerca en relació amb el temps. Un temps paradoxal, els esdeveniments del qual no estan considerats com a veritat consolidada, ni només com a records individuals. No són memòria cultural instituïda; tampoc memòria directament personal i comunicativa. Es tracta d'un temps flotant, situat en terra de ningú. Un buit intersticial entre la memòria cultural de les grans dates i els grans esdeveniments, i la memòria personal dels fets modestos i quotidians; un punt cec, una amnèsia flotant, a la qual Lasurt accedeix i s'aboca per mitjà de vestigis, petjades gràfiques, representacions heretades. En realitat, ella

Lasurt emplea un material que hoy resulta anacrónico, pero lo hace atendiendo al hecho de que en su momento participó en la educación de seres con los que ella –y nosotros– seguimos viviendo. Materiales que se convirtieron en factoría de miradas, pensamientos, emociones..., y cuya narración implícita persiste aquí o allá, en los comportamientos, percepciones, gestos, anhelos de la gente que transita por las mismas calles por donde lo hace Lasurt.

Es significativo su interés por los años sesenta y setenta, las dos décadas previas a su nacimiento. Se trata de un período sintomáticamente situado entre la tradición y el acontecimiento. Lasurt no trabaja sobre el pasado sin más. Elige conscientemente el período de su atención, y si entendemos esta elección se nos ofrecerán ciertas claves para comprender su trabajo. Podría pensarse que quiere trabajar sobre los años que forjaron los cimientos de su biografía. Y quizá sea así. Pero lo importante de esas décadas es que se trata de un período que podríamos identificar como narrativamente vulnerable. Es un período antilógico, a la vez próximo y lejano. Un período no asumido aún como Historia cerrada. Pero tampoco es ya un presente. Está en ese punto intermedio entre lo inmediato y lo lejano. Giacometti creía que encontrar la distancia respecto a su objeto era una de las principales necesidades de cualquier pintor. En el caso de Lasurt podemos estar seguros de que esa distancia la busca respecto al tiempo. Un tiempo paradójico, cuyos acontecimientos no están considerados como verdad consolidada, ni como meros recuerdos individuales. No son una memoria cultural instituïda. Tampoco memoria directamente personal y comunicativa. Se trata de un tiempo flotante, situado en tierra de nadie. Un vacío intersticial entre la memoria cultural de las grandes fechas y los grandes acontecimientos, y la memoria personal de los hechos modestos y cotidianos; un punto ciego, una amnesia flotante, a la que Lasurt accede y se asoma a través de sus vestigios, huellas gráficas, representaciones heredadas. En realidad



tan sols retrata aquestes representacions, aquests vestigis, i ho fa com si entengués el retrat en el seu sentit etimològic de “treure” i “portar”. *Retractus* és participi del verb *retrahere*, igual que *portrait* ho és de *protrahere*, que signifiquen literalment treure i portar.

En *Amnèsies*, Lasurt pren com a punt de partida dos documents, tots dos realitzats els anys setanta. Un àlbum familiar i fragments d'una pel·lícula super-8 filmada pels seus pares durant un viatge per Cantàbria. D'una banda, retrata les fotografies, i, de l'altra, extreu de la pel·lícula la imatge dels seus coneguts (se'ls endú) i només ens en deixa les persones desconegudes (les porta a primer pla). Pel tipus de manipulació que hi fa en ambdós casos, les seves peces mostren una certa vocació narrativa.

De les fotografies (originalment en blanc i negre), només en retrata alguns fragments. Però no eludeix la semblança amb el seu objecte de partida. És cert que es tracta de semblances que deixen veure la seva intenció d'independència respecte de l'original, però mitjançant els seus quadres ens obliga a no perdre de vista les fotos de partida, d'aquí ve la gamma de grisos amb què emprèn les seves pintures. Tot i això, els seus retrats són intencionadament i ineludiblement fragmentaris, parcials. En tant que retratista, la seva intenció no és fer una rèplica exacta de la fotografia, sinó precisament exhibir una distància narradora respecte d'aquestes.

El seu treball es pot relacionar amb el d'altres artistes. Principalment amb el del pintor belga Luc Tuymans (que viu i treballa a Anvers), o amb el del polonès Wilhelm Sansal, o fins i tot amb el de l'antecessor de tots ells, Gerhard Richter. Són pintors que retraten a l'oli fotografies. Però a diferència d'ells, els retrats de Lasurt subratllen el caràcter parcial de la seva metarepresentació, un tret que no trobem ni en Tuymans ni en Richter (encara que ells recorren al “desenfocament pictòric” per donar aquest efecte

ella tan solo retrata esas representaciones, esos vestigios, y lo hace como si entendiera el retrato según su sentido de “traer” y “llevar”. *Retractus* es participio del verbo *retrahere*, como *portrait* lo es de *protrahere*, que significan literalmente traer i portar.

En *Amnèsias*, Lasurt toma como punto de partida dos documentos realizados en los años setenta. Un álbum familiar y fragmentos de una película super 8 filmada por sus padres durante un viaje por Cantabria. Por un lado, retrata las fotografías, y, por el otro, extrae de la película la imagen de sus conocidos (se los lleva), dejándonos solo a las personas desconocidas (trayéndolas a primer plano). Por el tipo de manipulación que en ambos casos realiza, sus piezas muestran una cierta vocación narrativa.

De las fotografías (originalmente en blanco y negro), solo retrata algunos fragmentos. Pero no elude la semejanza con su objeto de partida. Es cierto que se trata de semejanzas que dejan ver su intención de independencia respecto al original, pero a través de sus cuadros nos obliga a no perder de vista las fotos de partida, de ahí la gama de grises con la que emprende sus pinturas. Aun así, sus retratos son intencionada e ineludiblemente fragmentarios, parciales. Como retratista, su intención no es realizar una réplica exacta de la fotografía, sino precisamente exhibir una distancia narradora respecto a ellas.

Puede relacionarse su trabajo con el de otros artistas. Principalmente con el del pintor belga Luc Tuymans (que vive y trabaja en Amberes), o con el del polaco Wilhelm Sansal, o incluso con el del antecesor de todos ellos, Gerhard Richter. Son pintores que retratan al óleo fotografías. Pero a diferencia de ellos, los retratos de Lasurt subrayan el carácter parcial de su metarrepresentación, un rasgo que no encontramos ni en Tuymans ni en Richter (aunque es cierto que ellos recurren al “desenfoque pictórico” para dar ese efecto distintivo,

distintiu i distanciat de la pintura). L'afèresi gràfica en Lasurt no només és signe de la seva llibertat subjectiva, és a partir d'aquesta que busca narrar més íntimament el seu objecte inicial. L'afèresi dels seus retrats, i especialment l'elisió de la cara, acaben conferint més pes a la noció mateixa de la seva recuperació, de la seva translació a un altre suport. Així també ens obliga a recordar que som davant d'obres d'artifici, a no eludir el fet que són objectes manufacturats. Les seves afèresis representatives, lluny de ser meres mancances, es presenten com a diferències, dissemblances en el si de la semblança, pròpies de tota narració.

El mateix passa en la pel·lícula manipulada. No només se n'han retirat els plans on apareixen els éssers que coneix l'artista, sinó també el color original, i amb això tot el que el color imprimeix en la percepció psicològica. L'artista no altera els plans originals, però aquests –sense color– queden dessubjectivats. I alenteix també la imatge, de manera que la mirada flota sobre els paisatges humans i espacials, com el temps en què estan filmats. Els moviments (dels personatges i de la càmera) llisquen sobre els fragments que recullen escenes quotidianes anònimes. Igual que en les dramaturgies de Carmelo Bene, Lasurt no aconsegueix així un retrat de més, sinó un retrat de menys, no crea un record més, sinó un record de menys. La seva pel·lícula es converteix en un metaplasme narratiu. És veritat que en ser en blanc i negre, i en ser anònimes les seves figures, sembla un documental, però un documental abstracte i en certa manera invertit. Ja que no recull una realitat, sinó que la disposa, la resimbolitzava. Aquí Lasurt crea un context sense text. Un temps capaç de recollir tota narració possible.

Sabem que el context és en el llenguatge el lloc que genera l'àmbit de significació més ampli (i equivalent al que Foucault anomenava "l'indar de discurs"; que és el que en restringeix el significat general). Aquesta pel·lícula ens ofereix aquest terreny general de

distanciado de la pintura). La aféresis gràfica en Lasurt no solo es signo de su libertad subjetiva, es a partir de ella que busca narrarnos de forma más íntima su objeto inicial. La aféresis de sus retratos, y en especial la elisión del rostro, terminan confirmando mayor peso a la noción misma de su recuperación, de su traslación a otro soporte. Así también nos obliga a recordar que estamos ante obras de artificio, a no eludir el hecho de que son objetos manufacturados. Sus aféresis representativas, lejos de ser meras carencias, se presentan como diferencias, desemejanzas en el seno de la semejanza, propias de toda narración.

Lo mismo sucede en la película manipulada. No solo se han retirado de ella los planos donde aparecen los seres que la artista conoce, sino también el color original, y con él todo lo que el color imprime en la percepción psicológica. No altera los planos originales, pero estos –sin color– quedan desubjetivados. Y ralentiza también la imagen, de modo que la mirada flota sobre los paisajes humanos y espaciales, como el tiempo en que están filmados. Los movimientos (de los personajes y de la cámara) se deslizan sobre los fragmentos que recogen anónimas escenas cotidianas. Al igual que en las dramaturgias de Carmelo Bene, Lasurt no consigue así un retrato de más, sino un retrato de menos; no crea un recuerdo más, sino un recuerdo de menos. Su película se convierte en un metaplasmo narrativo. Es verdad que al ser en blanco y negro, y al ser anónimas sus figuras, parece un documental, pero un documental abstracto y en cierto modo invertido. Pues no recoge una realidad, sino que la dispone, resimbolizándola. Aquí Lasurt crea un contexto sin texto. Un tiempo capaz de recoger toda narración posible.

Sabemos que el contexto es en el lenguaje el lugar que genera el ámbito de significación más amplio (y equivale a lo que Foucault denominaba "umbral de discurso"; que es lo que restringe el significado general del mismo). Lo que nos ofrece esta película es ese

significació significant-se a si mateixa. Per això no podem deixar de veure aquest film com un símbol de temps infinit en la seva sincronicitat i en la seva cronicitat, així com en les seves cròniques potencialment infinites. Dóna voltes sobre si mateix, i en recull sempre alguna cosa diferent, retratant el temps mateix. Perquè potser l'elisió més important en la seva pel·lícula no és la dels seus protagonistes inicials, ni la del color, sinó la crasi temporal. La "càmera lenta" provocada per l'alentiment no és un recurs estètic, sinó una manera de *treure* temps al temps, destemporalitzant-lo.

En *Amnésies*, els traços pictòrics i la manipulació fílmica són actes anàlegs al fet de donar un nom, de parlar, de narrar. Potser fins i tot en constitueixen la versió integral, i el signe fonètic d'aquests noms i relat no és res més que la seva abreviació. És com si el seu treball repetís en cada ocasió l'acte creador que s'amaga després dels noms i els relats residuals en les febleses de la memòria, i sempre a la recerca d'aquest temps infinit amb el qual s'ha trobat.

terreno general de significación significándose a sí misma. Por eso no podemos dejar de ver este film como un símbolo de tiempo infinito en su sincronicidad y en su cronicidad, así como en sus crónicas potencialmente infinitas. Da vueltas sobre sí, y recoge siempre algo diferente, retratando ese mismo tiempo. Porque quizá la elisión más importante en ella no es la de sus protagonistas iniciales, ni la del color, sino la crasi temporal. La "cámara lenta" provocada por la ralentización no es un recurso estético, sino una manera de quitar tiempo al tiempo, destemporalizarlo.

En *Amnésias*, los trazos pictóricos y la manipulación fílmica son actos análogos al hecho de dar un nombre, de hablar, de narrar. Quizás incluso constituyen la versión integral de ese hecho, y el signo fonético de ese nombre, de esa narración no sea más que su abreviación. Es como si el trabajo de Lasurt repitiera en cada ocasión el acto creador que se oculta tras los nombres y los relatos residuales en las debilidades de la memoria, y siempre a la búsqueda de un infinito tiempo con el que se ha topado.

116

Paco Chanivet

Comissariar el meu avi Pepe



Comissariar el meu avi Pepe

Alexandra Laudo

Com el mateix títol evidència, el treball de Paco Chanivet per a aquest cicle expositiu va consistir a comissariar una exposició d'obres del seu avi, José González Chanivet, més conegut com "el abuelo Pepe". José González Chanivet és artista aficionat i durant dècades ha fet pintures a l'oli d'estil figuratiu i academicista, un tipus de pràctica artística molt allunyada de la del seu nét Paco, el treball del qual s'emmarca més aviat en una línia conceptual, sovint desenvolupada en l'esfera pública. La selecció d'obres de l'avi que Chanivet ha realitzat inclou pintures de paisatges, retrats, bodegons, marines i algunes imatges de tema religiós, totes d'estil realista. En el procés de preparació d'aquesta exposició, l'artista va tenir diferents reunions amb el seu avi, en les quals parlaren, entre altres temes, de l'origen de les pintures seleccionades, dels episodis vitals que s'hi relacionen i de qüestions tècniques referents a cadascuna. Mitjançant la pràctica del comissariat, que dota d'un context i d'una interpretació les obres reunides, Chanivet volia connectar el seu propi treball en l'art amb el del seu avi, retre-li homenatge i, també, aprofundir en el coneixement de la biografia familiar.

Les obres pictòriques de José González Chanivet seleccionades per a la mostra van ser exposades molt juntes les unes a les altres i ocupant gairebé tota l'alçada i l'amplada de dues de les parets de l'EspaiDos, en una disposició que clarament s'oposava a l'efecte neutralitzador de l'estètica del cub blanc i que recordava més aviat la dels salons de pintures parisencs del segle XIX. En aquests salons francesos vuitcentistes, de la selecció de les obres se n'encarregaven jurats que, amb un criteri més aviat conservador, rebutjaven aquelles peces més experimentals i innovadores

Comissariar a mi abuelo Pepe

Alexandra Laudo

Como su propio título evidencia, el trabajo de Paco Chanivet para este ciclo expositivo consistió en comisariar una exposición de obras de su abuelo, José González Chanivet, más conocido como "el abuelo Pepe". José González Chanivet es artista aficionado y durante décadas ha realizado pinturas al óleo de estilo figurativo y academicista, un tipo de práctica artística muy alejada de la de su nieto Paco, cuyo trabajo se corresponde mejor con una línea conceptual, a menudo desarrollada en la esfera pública. La selección de obras del abuelo que Chanivet ha realizado incluye pinturas de paisajes, retratos, bodegones, marinas y algunas imágenes de tema religioso, todas de estilo realista. En el proceso de preparación de esta exposición, el artista celebró distintas reuniones con su abuelo, en las que hablaron, entre otros temas, del origen de las pinturas seleccionadas, los episodios vitales que se relacionan con ellas y de cuestiones técnicas relativas a cada una. Mediante la práctica del comisariado, que dota de un contexto y una interpretación a las obras reunidas, Chanivet quería conectar su propio trabajo artístico con el de su abuelo, rendirle homenaje y, asimismo, profundizar en el conocimiento de la biografía familiar.

Las obras pictóricas de José González Chanivet seleccionadas para la muestra fueron expuestas muy pegadas unas a otras y ocupando casi todo lo alto y ancho de dos de las paredes del EspaiDos, en una disposición que claramente se oponía al efecto neutralizador de la estética del cubo blanco y que recordaba más bien la de los salones de pinturas parisinos del siglo XIX. En dichos salones franceses ochocentistas, la selección de las obras corría a cargo de jurados que, con un criterio más bien conservador, rechazaban aquellas piezas más experimentales e innovadoras en favor de

en favor d'altres més academicistes. Els artistes seleccionats gaudien d'una visibilitat i una legitimitat que els afavoria en el mercat i els possibilitava aconseguir comissions públiques i privades amb més facilitat. A poc a poc aquest sistema va anar generant una insatisfacció progressiva entre els artistes que successivament eren rebutjats, i que derivà en l'organització del famós *Salon des refusés* de l'any 1863.

Amb el seu gest, Chanivet volia al·ludir també a aquest poder fàctic que, en el sistema de l'art, legitima uns artistes i uns corrents determinats i n'exclou d'altres. En el cas concret de l'art contemporani, allò que no té cabuda és justament el que més es valorava en els salons: aquelles pràctiques basades en una tradició academicista i conservadora. L'*outsider*, el refusat per antonomàsia és en aquest escenari el pintor acadèmic, que bé podríem identificar amb la figura del Chanivet sènior. *Comissariar el meu avi Pepe* convidava a reflexionar sobre aquests mecanismes d'exclusió en l'art i sobre com cal valorar en termes estètics i teòrics les pràctiques que queden fora del sistema oficial. Chanivet plantejava qüestions interessants referents als paràmetres que defineixen la professionalització *versus* l'amateurisme en l'àmbit artístic, així com sobre la relació entre el valor d'una proposta artística i el context interpretatiu.

otras más academicistas. Los artistas seleccionados disfrutaban de una visibilidad y legitimidad que les favorecía en el mercado y les possibilitaba conseguir comisiones públicas y privadas con mayor facilidad. Poco a poco este sistema fue generando una progresiva insatisfacción entre los artistas que sucesivamente eran rechazados, derivando en la organización del famoso *Salon des refusés* de 1863.

Con su gesto, Chanivet quería aludir también a este poder fáctico que, en el sistema del arte, legitima a determinados artistas y corrientes y excluye a otros. En el caso concreto del arte contemporáneo, lo que no tiene cabida es justamente lo que más se valoraba en los salones: aquellas prácticas basadas en una tradición academicista y conservadora. El *outsider*, el rechazado por antonomasia es en este escenario el pintor académico, que bien podríamos identificar con la figura del Chanivet senior. *Comisariar a mi abuelo Pepe* invitaba a reflexionar sobre estos mecanismos de exclusión en el arte y sobre cómo hay que valorar en términos estéticos y teóricos las prácticas que quedan fuera del sistema oficial. Chanivet planteaba cuestiones interesantes relativas a los parámetros que definen la profesionalización *versus* el amateurismo en el ámbito artístico, así como sobre la relación entre el valor de una propuesta artística y el contexto interpretativo.



Exercicis conceptuals des de l'afecte

Sonia Fernández Pan

Pot ser que la literatura –i el cinema– tinguin part de culpa en una representació, a tall de solapament, que es dóna de l'artista com a pintor en una extensa zona comuna de l'imaginari popular. Deu ser que l'art contemporani, en el territori de la ficció, encara és modern. I que excepcions inusuals com *Leviatan* de Paul Auster i *The Family Fang* de Kevin Wilson encara són això: excepcions d'una norma pigmentada pel mite d'una bohèmia traspassada.

Potser en el futur arribarà un dia en què, en dir “art contemporani”, la primera cosa que li vingui al magí a algú que no pertanyi a l'esfera professional de l'art, no sigui un quadre. Ni tampoc una escultura. La diferència del que uns (aquells coneixedors d'una estètica que ja no té la ràbia contemporània de dècades enrere) i d'altres (els que reben, repeteixen i escampen una construcció estereotipada i anacrònica de la producció estètica) entenen per art comporta un dimorfisme similar al que es produeix entre realitat i ficció.

En un passat recent, però, podia haver-hi algun exercici capaç de fusionar per simbiosi ambdós sistemes de concepció del fet artístic. Una mena de conceptualisme pictòric impulsat per un artista que no és pintor però que se serveix de la pintura per ocupar un espai artístic. I de passada, apropiat-se d'un altre rol dins d'una estructura artística no tan flexible com es pretén: la del comissari. Però sense l'ostentació de la novetat del que és nou o les pretensions de la crítica institucional més canònica. Més aviat des de la pulsio d'aquells afectes personals i intransferibles que s'esdevenen dins de marcs de relació comuns a una individualitat que es pensa en societat.

Ejercicios conceptuales desde el afecto

Sonia Fernández Pan

Es posible que la literatura –y el cine– tengan parte de culpa en esa representación, a modo de solapamiento, que se da del artista como pintor en una extensa zona común del imaginario popular. Será que el arte contemporáneo, en el territorio de la ficción, todavía es moderno. Y que inusuales salvedades como *Leviatán* de Paul Auster y *The Family Fang* de Kevin Wilson son todavía eso: excepciones a una norma pigmentada por el mito de una bohemia interfecta.

Puede que en el futuro exista un tiempo en el que, al decir “arte contemporáneo”, lo primero que se le venga a la cabeza a alguien no perteneciente a la esfera profesional del arte, no sea un cuadro. Y tampoco una escultura. La diferencia de lo que unos (aquellos conocedores de una estética que ya no posee la rabia contemporánea de décadas atrás) y otros (aquellos que reciben, repiten y diseminan una construcción estereotipada y anacrónica de la producción estética) entienden por arte ocasiona un dimorfismo semejante al que se manifiesta entre realidad y ficción.

Podría, en un pasado reciente, sin embargo, existir algún ejercicio capaz de fusionar por simbiosis ambos sistemas de concepción del hecho artístico. Una suerte de conceptualismo pictórico impulsado por un artista que no es pintor pero que se sirve de la pintura para ocupar un espacio artístico. Y de paso, apropiarse de otro rol dentro de una estructura artística no tan flexible como se pretende: el del comisario. Pero sin el alarde de la novedad de lo nuevo o las pretensiones de la crítica institucional más canónica. Más bien desde la pulsión de aquellos afectos personales e intransferibles que suceden dentro de marcos de relación comunes a una individualidad que se piensa en sociedad.

Això és precisament el que passa amb *Comissariar el meu avi Pepe*, de Paco Chanivet. Aparentment, un gest senzill. Gratant-hi una mica més, la complexitat del gest. La història de l'avi d'en Paco serviria com a argument per a una novel·la versemblant: un nen que, per mitjà dels seus dibuixos, destaca enmig del paisatge catòlic i autoritari d'aquelles escoles del franquisme que ben pocs volen recordar. Entre la sospita inicial que aquells dibuixos no poden sortir de la mà d'algú tan jove, el reconeixement final per part de la jerarquia escolar. Un reconeixement que, tanmateix, no es traduirà en el reconeixement d'un context –l'àmbit professional de l'art– en què els artistes ja no són aquell subjecte que destaca per les seves habilitats pictòriques o la seva competència per dibuixar. Un context estructurat en el qual tampoc no funciona a la perfecció aquell eslògan més recent que “art és allò que fan els artistes”.

Passen els anys i aquell nen esdevé un avi, però sense deixar de ser artista segons els codis d'un imaginari popular en desacord continu amb l'estatut real de l'art contemporani. Podríem dir d'en Pepe que és un artista amateur, tot admetent les contradiccions que comporta qualificar de diletant algú que porta practicant una activitat, la pintura, gairebé tota la seva vida. És aleshores quan un seu nét, Paco Chanivet, que l'ha vist pintar des de nen, s'ha servit d'ell com a referent, primer en futur, després en pretèrit, i decideix actuar –com a artista sí reconegut per un context determinat– en qualitat de comissari del seu avi Pepe i omplir parets reiteradament postconceptuals d'una sala d'exposicions amb els llenços del seu antecessor. I també amb l'anacronisme voluntari en girar la mirada conscient al passat de l'art. A un temps en què no hi havia aquesta distància justa que fa respirar en aïllament reflexiu aquells objectes que habiten l'ecosistema visible de l'art. A quan l'atenció de l'espectador s'havia d'enfrontar amb el caos ordenat dins de la curiositat dels gabinets o amb l'opulència pictòrica dels salons parisencs.

Esto es precisamente lo que sucede con *Comisariar a mi abuelo Pepe*, de Paco Chanivet. En apariencia, un gesto sencillo. Escarbando un poco más, la complejidad del gesto. La historia del abuelo de Paco serviría como argumento para una novela posible: un niño que, a través de sus dibujos, destaca dentro del paisaje católico y autoritario de aquellas escuelas del franquismo que pocos quieren recordar. Entre la sospecha inicial de que aquellos dibujos no pueden salir de la mano de alguien tan joven, el reconocimiento final por parte de la jerarquía escolar. Un reconocimiento que, sin embargo, no se traducirá en el reconocimiento de un contexto –el ámbito profesional del arte– en el que los artistas ya no son aquel sujeto que destaca por sus habilidades pictóricas o su competencia para el dibujo. Un contexto estructurado en el que tampoco funciona a la perfección aquel eslogan más reciente de que “arte es lo que los artistas hacen”.

Pasan los años y aquel niño se convierte en abuelo, sin dejar de ser artista dentro de los códigos de un imaginario popular en continuo desacuerdo con el estatuto real del arte contemporáneo. Podríamos decir de Pepe que es un artista amateur, admitiendo las contradicciones que conlleva calificar de dilettante a alguien que lleva practicando una actividad, la pintura, casi toda su vida. Es entonces cuando su nieto, Paco Chanivet, que lo ha visto pintar desde niño, se ha servido de él como referente, primero en futuro, luego en pretérito, y decide actuar –como artista sí reconocido por un contexto determinado– en calidad de comisario de su abuelo Pepe y llenar las paredes reiteradamente posconceptuales de una sala de exposiciones con los lienzos de su antecesor. Y también con el anacronismo voluntario al lanzar una mirada consciente al pasado del arte. A un tiempo en el que no existía esa distancia justa que hace respirar en reflexivo aislamiento aquellos objetos que habitan el ecosistema visible del arte. A cuando la atención del espectador tenía que vérselas con el caos ordenado dentro de la curiosidad de los gabinets o con la opulencia pictórica de los salones parisinos.

Aquesta història verídica que, com tants treballs d'art contemporani, du inscrit al títol el gest que posa en pràctica, il·lustraria a la perfecció un exercici de tipus intel·lectual com el “comissariat per ressonància”: un comissari que encarrega un projecte a un artista que, alhora, es transforma eventualment en comissari en deixar a mans d'un tercer l'habitabilitat estètica de l'espai expositiu. I, amb tot, novament és obligatori introduir la discòrdia dels matisos. Perquè l'experiència estètica s'ha naturalitzat com allò que alguna vegada s'esdevingué dins d'un marc i que ara s'esdevé a la sala d'exposicions, tot obviant un fora de camp previ a l'acte expositiu en què també s'esdevé una gran part de la pràctica estètica, si bé l'espectador no té –o no té per què tenir-hi– accés. Novament el títol ens indica, malgrat la suspensió temporal dels infinitius, que *Comissariat el meu avi Pepe* és una cosa que també ha passat amb anterioritat. Que el projecte de Paco Chanivet va més enllà d'una certa tergiversació de rols i una alteració de patrons artístics i d'hàbits estètics per abastar l'espai de la família, un territori marcat per la intimitat social dels afectes. Des d'aquesta perspectiva, *Comissariat el meu avi Pepe* suspèn durant un moment la tendència autotèlica de l'art i es converteix en un homenatge, no pas al passat de la història de l'art, sinó a un dels membres més entrañables d'aquesta problemàtica xarxa d'afectes que basteix la família. Seria legítim, gràcies a la unidireccionalitat de l'homenatge, afirmar que l'únic receptor possible per a aquest projecte artístic és el Pepe, l'avi d'en Paco. I, en aquest gust per l'autoreferència en art, anunciar la conversió de l'artista –per mitjà d'un artista concret– en l'únic espectador capaç d'experimentar el significat d'un gest –no tan solament– estètic.

Esta historia verídica que, como tantos trabajos de arte contemporáneo, lleva inscrito en el título el gesto que pone en práctica, ilustraría a la perfección un ejercicio de tipo intelectual como el “comisariado por resonancia”: un comisario que encarga un proyecto a un artista que, a su vez, se transforma eventualmente en comisario al dejar en manos de un tercero la habitabilidad estética del espacio expositivo. Y, sin embargo, de nuevo es obligatorio introducir la discordia de los matices. Porque se ha naturalizado la experiencia estética como aquello que alguna vez sucedió dentro de un marco y que ahora sucede en la sala de exposiciones, obviando un fuera de campo previo al acto expositivo en el que también acontece gran parte de la práctica estética, si bien el espectador no tiene –o no tiene por qué tener– acceso a ella. Nuevamente el título nos indica, a pesar de la suspensión temporal de los infinitivos, que *Comisariat a mi abuelo Pepe* es algo que también ha ocurrido con anterioridad. Que el proyecto de Paco Chanivet va más allá de una cierta tergiversación de roles y una alteración de patrones artísticos y hábitos estéticos para alcanzar el espacio de la familia, un territorio marcado por la intimidad social de los afectos. Desde esta perspectiva, *Comisariat a mi abuelo Pepe* suspende por un momento la tendencia autotélica del arte y se convierte en un homenaje, no al pasado de la historia del arte, sino a uno de los miembros más entrañables de esa problemática red de afectos que construye la familia. Sería legítimo, gracias a la unidireccionalidad del homenaje, afirmar que el único receptor posible para este proyecto artístico es Pepe, el abuelo de Paco. Y, en ese gusto por la autorreferencia en arte, anunciar la conversión del artista –a través de un artista concreto– en el único espectador capaz de experimentar el significado de un gesto –no tan solo– estético.





130

Katerina Šedá

It doesn't matter



It doesn't matter

Alexandra Laudo

Després de la mort del seu marit, l'àvia de Katerina Šedá va deixar de cuinar, de netejar, d'anar a comprar i fins i tot de rentar-se. Es passava els dies mirant la televisió, i quan algun dels seus familiars li preguntava alguna cosa, ella els responia que era igual, que no tenia importància (d'aquí ve la frase que dóna títol a l'exposició i a l'obra artística que s'hi presenta). Abans de caure en aquest estat d'inactivitat i depressió, la senyora Jana Šedá –així és com s'anomenava l'àvia de l'artista– sempre havia estat una persona dinàmica i treballadora. Durant trenta-tres anys havia regentat una ferreteria a Brno i havia arribat a memoritzar els centenars d'articles que s'hi venien, amb els preus corresponents. Davant d'aquesta situació i prenent com a punt de partida el passat professional de la seva àvia, Katerina Šedá va decidir proposar-li una tasca que la motivés i la tragués de l'apatia, i li va demanar que dibuixés tots els productes que es venien a la ferreteria on ella havia treballat.

Aquest és l'origen d'*It doesn't matter*, una obra integrada per 521 dibuixos realitzats per l'àvia de l'artista, dels quals a l'EspaiDos es va presentar una petita selecció. Són dibuixos simples, de traç rudimentari i tremolós fets amb retolador negre sobre cartolina blanca, en els quals hi ha representats alicates, cafeteres, pinzells i altres estris quotidians, cada un etiquetat amb el nom corresponent en txec. El conjunt s'oferia al visitant com una reconstrucció gràfica d'aquesta botiga en la qual Jana Šedá havia treballat. Els dibuixos s'acompanyaven d'un vídeo de poc més cinc minuts que documenta un moment del procés de treball i de la relació que establiren la Jana i la seva néta durant la realització d'aquest projecte col·laboratiu. Hi apareix l'àvia de Katerina Šedá

It doesn't matter

Alexandra Laudo

Al morir su marido, la abuela de Katerina Šedá dejó de cocinar, de limpiar, de hacer la compra e incluso de lavarse. Se pasaba los días mirando la televisión, y cuando algún familiar le preguntaba algo, ella respondía que era igual, que carecía de importancia (de ahí la frase que da título a la exposición y a la obra artística que se presenta en ella). Antes de caer en este estado de inactividad y depresión, la señora Jana Šedá –como se llamaba la abuela de la artista– siempre había sido una persona dinámica y trabajadora. Durante treinta y tres años había regentado una ferreteria en Brno, llegando a memorizar los centenares de artículos que se vendían, con sus respectivos precios. Ante esta situación y tomando como punto de partida el pasado profesional de su abuela, Katerina Šedá decidió proponerle alguna tarea que la motivara y sacara de la apatía, y le pidió que dibujara todos los productos que se vendían en la ferreteria donde ella había trabajado.

Este es el origen de *It doesn't matter*, una obra conformada por 521 dibujos realizados por la abuela de la artista, una pequeña selección de los cuales presentó el EspaiDos. Son dibujos simples, de trazo rudimentario y tembloroso realizados con rotulador negro sobre cartulina blanca, en los que se representan alicates, cafeteras, pinzales y otras herramientas de uso cotidiano, cada una etiquetada con su correspondiente nombre en checo. El conjunto se ofrecía al visitante como una reconstrucción gráfica de esta tienda donde Jana Šedá trabajó. Los dibujos se acompañaban de un vídeo de poco más de cinco minutos que documenta un momento del proceso de trabajo y de la relación que establecieron Jana y su nieta durante la realización de este proyecto colaborativo. En él aparece Jana Šedá efectuando uno de los dibujos y oímos cómo la artista

fent un dels dibuixos i sentim com l'artista la interroga sobre allò que l'àvia dibuixa i els motius pels quals ho fa d'una determinada manera i no d'una altra ("Per què representes l'objecte de costat, per què no ho fas des d'una perspectiva frontal?"). L'artista explica que aquest projecte va generar en l'àvia un interès pel mateix acte creatiu i va propiciar un espai de diàleg enriquidor, no només entre àvia i néta, sinó també amb altres familiars. La proposta, doncs, constitueix un exercici interessant de recuperació d'una memòria familiar en perill d'extinció i una estratègia valuosa de transmissió intergeneracional mitjançant la pràctica artística, alhora que posa de manifest les propietats terapèutiques de l'art i el seu potencial transformador. També projecta una visió de l'experiència i la memòria vital com quelcom inventariable, susceptible de ser documentat gràficament.

No obstant això, alguns aspectes d'aquesta obra també conviden a reflexionar sobre la naturalesa complexa de les relacions que es produeixen en els processos de creació col·laborativa entre agents artístics i persones o col·lectius externs al sistema de l'art. L'actitud exigent de Šedá envers la seva àvia –a qui aboca a realitzar una tasca que, segons com, podríem considerar extenuant– i la manera com l'artista exerceix la supervisió d'aquest projecte tenen a veure, sens dubte, amb aquesta confiança en el poder terapèutic de l'art, i amb la voluntat de Šedá que aquesta propietat curativa de l'exercici artístic propiciï la recuperació anímica d'un familiar a qui estima. Però també ens parlen del lligam intens entre creador i obra i de la naturalesa mateixa de l'acte creatiu, a la vegada que plantegen una perspectiva interessant des de la qual pensar la noció d'autoria.

L'atenció que l'artista confereix al context familiar, també present en l'obra *Copying mother, copying father, copying child* (2004), s'inclou dins un marc de treball més ampli caracteritzat

la interroga sobre lo que dibuja y las razones para hacerlo de una determinada manera y no de otra ("¿Por qué representas el objeto de lado, por qué no lo haces desde una perspectiva frontal?"). La artista explica que este proyecto generó en la abuela un interés por el propio acto creativo y propició un espacio de diálogo enriquecedor, no solo entre abuela y nieta, sino también con otros familiares. La propuesta, pues, constituye un ejercicio interesante de recuperación de una memoria familiar en peligro de extinción y estrategia valiosa de transmisión intergeneracional mediante la práctica artística, a la vez que pone de manifiesto el potencial transformador y las propiedades terapéuticas del arte. También proyecta una visión de la experiencia y la memoria vital como algo inventariable, susceptible de ser documentado gráficamente.

No obstante, algunos aspectos de esta obra también invitan a reflexionar sobre la naturaleza compleja de las relaciones que se producen en los procesos de creación colaborativa entre agentes artísticos y personas o colectivos externos al sistema del arte. La actitud exigente de Šedá hacia su abuela –a quien empuja a realizar una tarea que, en cierto modo, podríamos considerar extenuante– y la forma como la artista ejerce la supervisión del proyecto tienen que ver, sin duda, con esta confianza en el poder terapéutico del arte, y con la voluntad de Šedá de que esta propiedad curativa del ejercicio artístico propicie la recuperación anímica de un familiar querido. Pero también nos hablan del vínculo intenso entre creador y obra y de la naturaleza del propio acto creativo, a la vez que plantean una perspectiva interesante desde la que reflexionar sobre la noción de autoría.

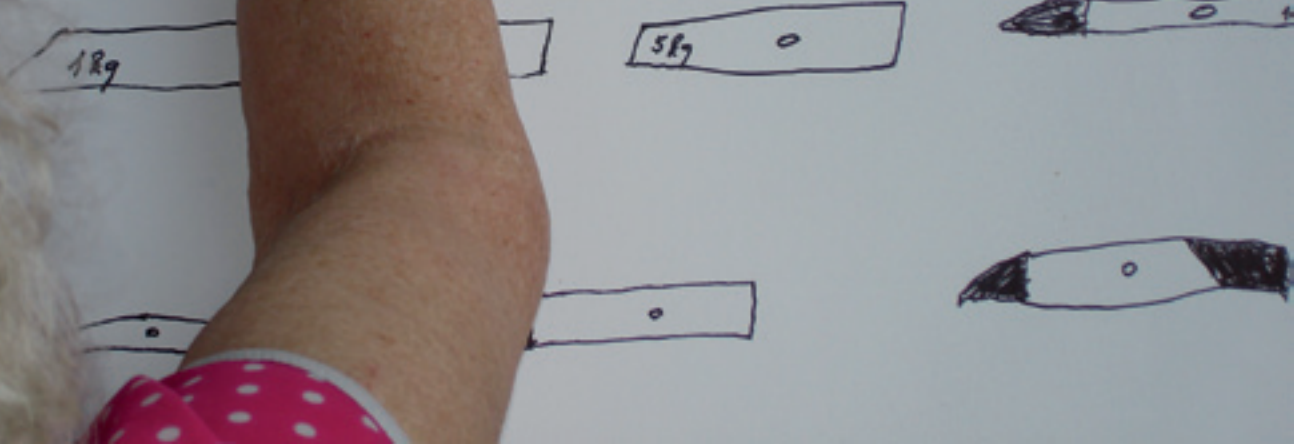
La atención que la artista confiere al contexto familiar, también presente en la obra *Copying mother, copying father, copying child* (2004), se incluye dentro de un marco de trabajo más amplio caracterizado por la voluntad de Šedá de trabajar conforme

per la voluntat de Šedá de treballar basant-se en contingències locals i de dinamitzar les relacions que s'estableixen en el si de comunitats petites. En els seus projectes, l'artista requereix sovint la participació de grups d'individus que voluntàriament desenvolupen les tasques, les imposicions i els règims que ella els encomana, i que així esdevenen agents i receptors de les seves obres. El treball de Šedá posa de manifest una confiança en la funció social de l'exercici artístic i en el valor que la pràctica de l'art pot tenir en les vides de les persones i les comunitats. A través de l'organització d'accions i activitats col·lectives regides pels imperatius que ella mateixa estableix, l'artista activa sinergies de cohesió social i ofereix als participants noves eines crítiques des de les quals repensar el context propi. La reflexió sobre la noció d'autoritat i les relacions entre llibertat, individualisme, soledat i comunitat recorren el seu treball artístic, desenvolupat en el context social i polític postcomunista de la República Txeca.

a contingencias locales y a dinamizar las relaciones que se establecen en el seno de pequeñas comunidades. En sus proyectos, la artista requiere a menudo de la participación de grupos de individuos que voluntariamente desarrollan tareas, imposiciones y regímenes que ella les encomienda, convirtiéndose así en agentes y receptores de sus obras. El trabajo de Šedá pone de manifiesto una confianza en la función social del ejercicio artístico y en el valor que la práctica del arte puede tener en las vidas de las personas y las comunidades. Mediante la organización de acciones y actividades regidas por imperativos que ella misma establece, la artista activa sinergias de cohesión social y ofrece a los participantes nuevas herramientas críticas desde las que repensar el propio contexto. La reflexión sobre la noción de autoridad y de las relaciones entre libertad, individualismo, soledad y comunidad recorren su trabajo artístico, desarrollado en el contexto social y político poscomunista de la República Checa.



kladiva záměrníky'



It doesn't matter

Soledad Gutiérrez

En repassar els treballs de Katerina Šedá no puc evitar de pensar en Allan Kaprow i en el desig d'aquest de convertir l'art en vida.¹ Treballs de Šedá com *There is nothing there* (2003), un joc en què va convèncer la majoria d'habitants de Ponetovice (Moràvia) per reproduir tots plegats una sèrie d'activitats quotidianes; *Over and over* (2008), en què va voler seguir la ruta més directa des de casa seva a la parada d'autobús, per a la qual cosa va demanar a la gent que l'ajudessin a travessar els seus jardins, o, més recentment, *From morning till night* (2011), en què literalment va sobreposar dues comunitats, en traslladar vuitanta persones de Bredrichovice (Moràvia) a viure durant tres dies a Londres, es podrien considerar "esdeveniments"² arrelats a la vida. En aquests esdeveniments, els fets quotidians són protagonistes i es converteixen en rituals col·lectius, eines potencials per convertir el món en un lloc millor. Una pràctica basada en l'experiència i en el "fer", que comporta, des del meu punt de vista, que el treball de Šedá "sembri el món".³

Un treball en el qual el compromís envers els participants i des dels participants resulta fonamental; desplaçant, com apunta Bojana Cvejic quan parla del concepte de coreografia social, la capacitat d'exercir el poder des dels mecanismes tradicionalment establerts en el subjecte amb apoderament.⁴ En aquest sentit, Katerina Šedá celebra la possibilitat de canvi, de construcció o, més ben dit, de "re-construcció" d'universos personals o grups socials aïllats, marginals o deprimits. Perquè en el treball de Šedá hi ha espai per a l'error, no són accions sense final, sinó que estan estructurades i cerquen trobar una solució, ni que sigui la més simple possible, per a les situacions a les quals tracta de respondre.⁵ Els seus esdeveniments comporten una reivindicació política: el dret de les persones, dels

It doesn't matter

Soledad Gutiérrez

Al repasar los trabajos de Katerina Šedá no puedo evitar pensar en Allan Kaprow y en el deseo de este de convertir el arte en vida.¹ Trabajos de Šedá como *There is nothing there* (2003), un juego en el que convenció a la mayoría de los habitantes de Ponetovice (Moravia) para reproducir todos juntos una serie de actividades cotidianas; *Over and over* (2008), en que quiso trazar la ruta más directa desde su casa a la parada de autobús pidiéndole a la gente que le ayudaran a atravesar sus jardines, o, más recientemente, *From morning till night* (2011), en la que literalmente superpuso dos comunidades, trasladando a ochenta personas de Bredrichovice (Moravia) a vivir durante tres días a Londres, podrían considerarse "eventos"² enraizados en la vida. En ellos, los actos cotidianos son protagonistas y se convierten en rituales colectivos, herramientas potenciales para convertir el mundo en un lugar mejor. Una práctica basada en la experiencia y en el "hacer", que lleva, desde mi punto de vista, a que el trabajo de Šedá "siembre el mundo".³

Un trabajo en el que el compromiso hacia y desde los participantes es fundamental; desplazando, como apunta Bojana Cvejic al hablar del concepto de coreografía social, la capacidad de ejercer el poder desde los mecanismos tradicionalmente establecidos en el sujeto empoderado.⁴ En este sentido, Katerina Šedá celebra la posibilidad de cambio, de construcción o, mejor dicho, de "re-construcción" de universos personales o grupos sociales aislados, marginales o deprimidos. Porque en el trabajo de Šedá hay lugar para el error, no son acciones sin final, sino que están estructuradas y buscan encontrar una solución, aunque sea la más simple posible, a las situaciones a las que trata de responder.⁵ Sus eventos implican una reivindicación política: el derecho de las personas, de los ciudadanos,

ciutadans, d'alterar la seva vida, d'escollir canviar el que ja està determinat pel curs de la història des d'una escala micro; la de les situacions quotidianes.

Des del que és íntim al que és universal, des del que és local al que és global. Katerina Šedá desenvolupa la majoria de treballs al lloc que coneix millor, la República Txeca. I en aquest cas la història té un paper important: l'herència comunista del país, la seva influència en la vida de les persones, hi és present, per bé que no sigui d'una manera explícita, i d'una manera o altra ha marcat les vides de la majoria dels que participen en els seus esdeveniments.

En referir-nos a la tasca de Šedá, podríem esmentar un tipus d'art basat en la comunitat o, més ben dit, en l'acció comunitària, però en el seu cas va més enllà de l'esdeveniment, o del desig d'incidir exclusivament en les comunitats, malgrat que, de vegades, ha manifestat que la seva única audiència són ells.⁶ De les seves accions deriva un element objectual que fa possible la presentació en sales i, doncs, que l'impacte d'aquestes propostes siguin exitoses o fallides, que vagi més enllà dels mateixos participants i tingui un efecte en nosaltres, els espectadors, tot cridant-nos l'atenció i fent-nos reflexionar sobre els elements que ha treballat.

I així entrem en contacte amb Jana Šedá, l'àvia de l'artista, per mitjà dels 521 dibuixos que componen l'obra *It doesn't matter* (2005), dibuixos gairebé infantils, de traços molt senzills, mancats de qualsevol pretensió artística, en què reproduïx, de memòria, cadascun dels objectes que integraven els 650 objectes que donaven forma al magatzem de ferreteria de Brno on va treballar des del 1950 fins al dia de la jubilació el 1983. En cada dibuix hi ha una descripció molt simple: nom i mida. Un inventari d'objectes fet mitjançant el record i que, en aquest cas concret, esdevé la raó de la seva existència, tot transformant cada gest quotidià del passat

a alterar su vida, a elegir cambiar lo ya determinado por el curso de la historia desde una escala micro; la de las situaciones cotidianas.

Desde lo íntimo a lo universal, desde lo local a lo global. Katerina Šedá desarrolla la mayoría de sus trabajos en el lugar que conoce mejor, la República Checa. Y en este caso la historia juega un papel importante: la herencia comunista del país, su influencia en la vida de las personas, está presente aunque no sea de modo explícito, y de una forma u otra ha marcado las vidas de la mayoría de los participantes en sus eventos.

Al referirnos al trabajo de Šedá, podríamos hablar de un tipo de arte basado en la comunidad o, mejor dicho, en la acción comunitaria, pero en su caso va más allá del evento, o del deseo de incidir exclusivamente en las comunidades, a pesar de que, en ocasiones, ha manifestado que su única audiencia son ellos.⁶ De sus acciones se deriva un elemento objetual que hace posible la presentación en salas y, por tanto, que el impacto de esas propuestas, sean exitosas o fallidas, vaya más allá de los propios participantes y tenga efecto en nosotros, los espectadores, llamándonos la atención y haciéndonos reflexionar sobre los elementos que ha trabajado.

Y así entramos en contacto con Jana Šedá, la abuela de la artista, a través de los 521 dibujos que componen la obra *It doesn't matter* (2005), dibujos casi infantiles, de trazos muy sencillos, carentes de cualquier pretensión artística, en los que reproduce, de memoria, cada uno de los 650 objetos que conformaban el almacén de la ferretería de Brno en la que trabajó desde 1950 hasta el momento de su jubilación en 1983. En cada dibujo hay una descripción muy simple: nombre y tamaño. Un inventariado de objetos realizado a través del recuerdo y que, en este caso concreto, se convierte en la razón de su existencia, transformando cada gesto cotidiano del pasado en momentos únicos del presente, en acontecimientos, que convierten el dibujo en

en moments únics del present, en esdeveniments que converteixen el dibuix en “un document autobiogràfic que dóna compte del descobriment d’un fet, ja sigui vist, recordat o imaginat”⁷. A més, Jana Šedá també recorda de cadascun dels objectes el preu de venda i els reproduceix en una llista que està a disposició nostra juntament amb una entrevista en què àvia i néta parlen de la vida de la primera. Jana parla amb duresa de la família, el matrimoni (no hi cap l’amor), el Partit Comunista (de biaix, una pregunta, una resposta breu), l’Església i treballar com l’única manera d’entendre la vida. En definitiva, històries de família que, com apunta el cicle Constel·lacions Familiars en què es presenta aquesta obra, són el principi d’organització bàsica dels individus en societat i ens defineix no solament a nivell sanguini, sinó per adscripció cultural⁸ i que en aquesta obra, i en d’altres de Šedá, serveixen com a punt de partida per reflexionar sobre temes que ens afecten a tots.

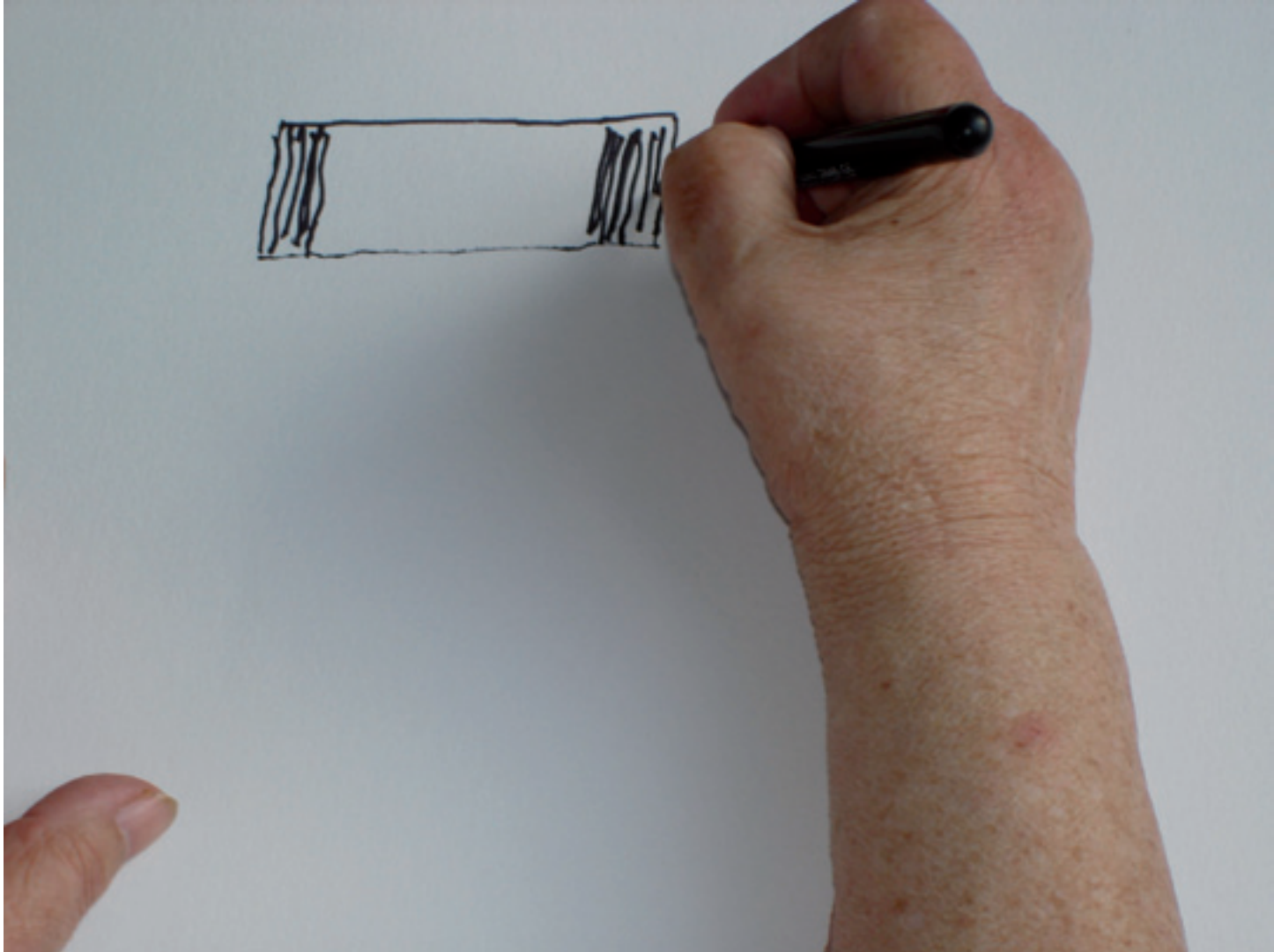
I aquí és on crec que rau la importància del treball de Šedá, en el fet de fer-nos pensar, d’actuar sobre petites parcel·les del que és quotidià, per activar consciència i mostrar realitats que, altrament, malgrat que fossin ben properes, o precisament per aquesta proximitat, més enllà dels contextos geogràfics, dels passats històrics, ens afecten i a les quals no hauríem parat atenció.

1. KELLEY, Jeff. *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004.
2. Recupero la terminologia de Kaprow que, al final dels anys seixanta, quan els *happenings* passen a ser més íntims, a ser més propers a la vida, els anomena “esdeveniments”. *Ibid.*
3. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, “The Meaning of Life”, University of California Press, 1993
4. CVEJIC, Bojana. “Social choreography”. Conferència (25 d’abril de 2013). Inkonst, Malmö.
5. Entrevista a Katerina Šedá i Aleš Palán en: *I am Trying to Steal it Back*. Berlín: Revolver Publishing, 2011; p.195
6. ŠEDÁ, Katerina. *Promises of the Past*. Catàleg. Centre Pompidou, 2010; p. 145
7. BERGER, John. *Sobre el dibuix*. Editorial Gustavo Gilli, 2012; p. 8
8. LAUDO, Alexandra. *Katerina Šedá*. Full de sala.

“un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado”⁷. Además, Jana Šedá también recuerda de cada uno de los objetos sus precios de venta y los reproduce en un listado que está a nuestra disposición junto con una entrevista en la que abuela y nieta hablan de la vida de la primera. Jana habla con dureza de la familia, el matrimonio (no hay lugar para el amor), el Partido Comunista (de refilón, una pregunta, una respuesta breve), la Iglesia y el trabajo como única forma de entender la vida. En definitiva, historias de familia que, como apunta el ciclo Constelaciones Familiares en el que se presenta esta obra, son el principio de organización básica de los individuos en sociedad y nos define no solo a nivel sanguíneo, sino por adscripción cultural⁸ y que en esta obra, y en otras de Šedá, sirven como punto de partida para reflexionar sobre temas que nos afectan a todos.

Y ahí es donde creo que radica la importancia del trabajo de Šedá, en el hecho de hacernos pensar, de actuar sobre pequeñas parcelas de lo cotidiano para activar conciencias y mostrar realidades que, de otro modo, por cercanas que fueran, o precisamente por su cercanía, más allá de los contextos geográficos, de los pasados históricos, nos afectan y a las que no hubiéramos prestado atención.

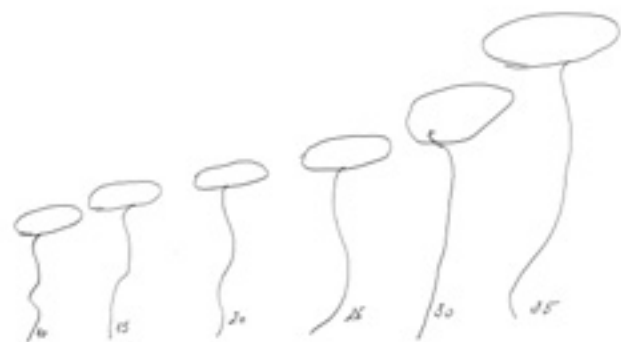
1. KELLEY, Jeff. *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, 2004.
2. Recupero la terminología de Kaprow que, al final de los años sesenta, cuando los *happenings* pasan a ser más íntimos, a ser más cercanos a la vida, los denomina “eventos”. *Ibid.*
3. KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, “The Meaning of Life”, University of California Press, 1993
4. CVEJIC, Bojana. “Social choreography”. Conferencia (25 de abril de 2013). Inkonst, Malmö.
5. Entrevista a Katerina Šedá y Aleš Palán en: *I am Trying to Steal it Back*. Berlín: Revolver Publishing, 2011; p.195
6. ŠEDÁ, Katerina. *Promises of the Past*. Catálogo. Centre Pompidou, 2010; p. 145
7. BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gilli, 2012; p. 8
8. LAUDO, Alexandra. *Katerina Šedá*. Hoja de sala.

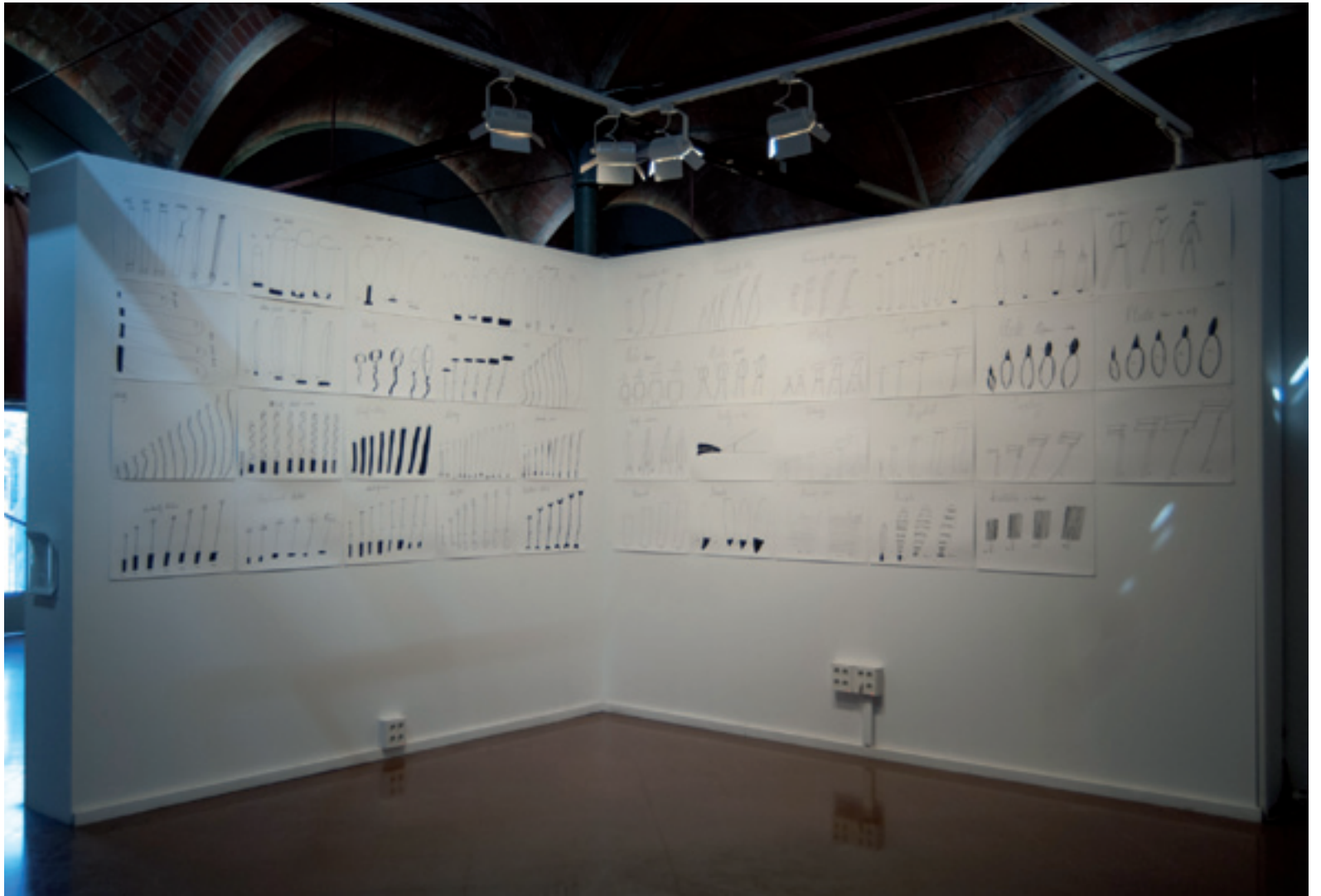


Skrabka



Netoziy





156

Matías Costa

The family project



The family project

Alexandra Laudo

El projecte de Matías Costa *The family project* parteix de la voluntat de l'artista de reconstruir la seva genealogia i la memòria recent de la seva família, marcada per la migració i el desarrelament. Amb aquest propòsit, Costa ha dut a terme un llarg procés d'investigació, a partir del qual ha anat generant un extensíssim arxiu amb més de deu mil imatges i documentació diversa relacionada amb la seva extensa família. L'artista ha viatjat a algunes de les ciutats en què els seus avantpassats van viure, a fi de buscar-ne el rastre i intentar resseguir-ne les trajectòries; ha visitat institucions diverses per trobar documents oficials que donessin constància d'esdeveniments relacionats amb la seva família, i ha mantingut entrevistes amb parents i amb altres persones que li han proporcionat informació sobre la història dels qui l'antecediren. Al llarg de tot aquest procés de cerca, l'artista ha anat generant nova documentació: ha fet fotografies, ha realitzat filmacions en vídeo, ha gravat converses amb agents diversos, etcètera. D'aquesta manera, la documentació que ha anat trobant en el seu procés d'investigació s'ha anat articulant amb aquest conjunt d'obra nova i ha donat forma a un tot en què operen a un mateix nivell imatges i documents de moments temporals diferents i en el qual es combinen material trobat mitjançant procediments metodològics propis d'una investigació de caràcter social o històric amb elements que reflecteixen la subjectivitat i emocionalitat de l'artista i que introdueixen també la ficció en la construcció del relat familiar.

The family project és, doncs, un àlbum familiar expandit, tan gran i complex que no pot oferir un relat hegemònic sobre la història de la família de l'artista, sinó que funciona més aviat

The family project

Alexandra Laudo

El proyecto de Matías Costa *The family project* parte de la voluntad del artista de reconstruir su genealogía y la memoria reciente de su familia, marcada por la migración y el desarraigo. Con este propósito, Costa lleva a cabo un largo proceso de investigación, a partir del cual genera un extensísimo archivo con más de diez mil imágenes y variada documentación relacionada con su extensa familia. El artista ha viajado a algunas de las ciudades donde vivieron sus antepasados, con el fin de buscar su rastro e intentar seguir sus trayectorias; ha visitado diferentes instituciones para hallar documentos oficiales en que constaran acontecimientos relacionados con su familia; ha mantenido entrevistas con parientes y otras personas que le han proporcionado información sobre la historia de quienes le antecedieron. A lo largo de todo este proceso de búsqueda, el artista ha ido generando nueva documentación: ha obtenido fotografías, realizado filmaciones en vídeo, grabado conversaciones con agentes diversos, etcétera. De esta manera la documentación que ha ido encontrando en su proceso de investigación se ha ido articulando con este conjunto de obra nueva, conformando un todo donde operan a un mismo nivel imágenes y documentos de momentos temporales diferentes, y en el que se combina material encontrado por procedimientos metodológicos propios de una investigación de carácter social o histórico con otros elementos que reflejan la propia subjetividad y emocionalidad del artista y que introducen también la ficción en la construcción del relato familiar.

The family project es, por tanto, un álbum familiar expandido, tan grande y complejo que no puede ofrecer un relato hegemónico sobre la historia de la familia del artista, sino que funciona más bien como

com un arxiu que conté en potència moltes històries possibles. Tota la documentació que l'integra serveix a Costa com a matèria primera per generar relats multidisciplinaris, que poden incloure imatges, textos, vídeos, diagrames i altres elements gràfics i documentals, i que adquireixen formalitzacions diferents en funció del moment i el context de presentació. En cada exposició pública del projecte, l'artista presenta una selecció diferent d'elements de l'arxiu, tot plantejant entre ells noves relacions i configuracions.

A l'EspaiDos es presentà una selecció d'elements d'aquest arxiu immens, alguns disposats informalment a les parets de l'espai, sense cap vidre, marc o element que els fixés de manera contundent a un lloc determinat, i d'altres dins d'una vitrina gran de color negre situada enmig de la sala, tapats per un vidre gruixut i pesant. Aquesta contraposició formal evocava segons com la manera com els records habiten en la nostra memòria: alguns tenen un lloc poc fixat, són resituables i susceptibles d'alteració, mentre que d'altres assumeixen un pes que els arrela i sembla fer-los inamovibles.

Costa genera un arxiu inesgotable que, en el seu afany de resoldre les incògnites i els buits informatius de la biografia familiar, no fa sinó evidenciar-los encara més. *The family project* apel·la a aquest espai d'intersecció entre la història biogràfica, la interpretació subjectiva i la ficció des del qual interpretem el nostre passat biogràfic.

un archivo que contiene en potencia muchas historias posibles. Toda la documentación que lo conforma sirve a Costa como materia prima para generar relatos multidisciplinarios que pueden incluir imágenes, textos, vídeos, diagramas y demás elementos gráficos y documentales, y que adquieren formalizaciones distintas en función del momento y el contexto de presentación. En cada exposición pública del proyecto, el artista presenta una selección diferente de elementos del archivo, planteando entre ellos nuevas relaciones y configuraciones.

En el EspaiDos se presentó una selección de elementos de este inmenso archivo, algunos dispuestos informalmente en las paredes del espacio, sin cristal, marco o elemento que los fijara de forma contundente a un lugar determinado, y otros dentro de una gran vitrina de color negro situada en medio de la sala, tapados por un cristal grueso y pesado. Esta contraposición formal evocaba en cierto modo la forma en que los recuerdos habitan en nuestra memoria: algunos tienen un lugar poco fijado, son resituables y susceptibles de alteración, mientras que otros asumen un peso que los arraiga y parece hacerlos inamovibles.

Costa genera un archivo inagotable que, en su afán por resolver las incógnitas y vacíos informativos de la biografía familiar, los evidencia aún más. *The family project* apela a este espacio de intersección entre la historia biográfica, la interpretación subjetiva y la ficción desde la que interpretamos nuestro pasado biográfico.





Y una amiga de Marcela nos
regaló aremalito de jash -

Papi nos dijo que en España
vamos a ir al colegio yo a presnio
quedo y Matias al foiden - y que
vamos a hablar en español -

Sabes que ya sacamos todos los
dibujos de la pared y guardamos
las cartas de todos en una bolsa para
que vos las leas, también guardamos
los caratulos, Papi dice que tenemos
que escribirle todos los días porque
nos va a extrañar,

Bueno Mami te mandamos
muchos besos y abrazos, y que pronto
te vamos a ver

MARTÍN

lv

CENSURADA

SUP. DECRETO 2023/74

The family project

Pedro Vicente

Nostàlgia, records, oblit o memòries són alguns dels molts elements de què està compost qualsevol dels nostres àlbums de família. Generalment, som conscients que aquests elements hi són, però també que en manca algun. Són necessaris, imprescindibles, perquè el nostre àlbum tingui sentit i sigui això, el nostre àlbum, malgrat que tingui el format que tingui. Precisament són alguns d'aquests ingredients, la seva mancança i imprecisió, el que empeny Matías Costa a començar el treball *The family project*. En aquest projecte, Matías Costa ha (re)construït la història de la seva família durant bona part del segle xx, caracteritzada per nombroses migracions, mitjançant la recopilació de milers de fotografies i documents trobats en arxius familiars i institucionals i alhora fotografiant els llocs on va viure la seva família, bo i resseguint-ne les restes i petjades.

The family project no és un projecte (malgrat que pel seu nom un podria arribar a creure-ho), o almenys no ho és com ho són habitualment. De fet, és molt més: un treball complex i complet, orgànic i multicapa, recerca i assaig, anàlisi i estudi, publicació i memòria, tesi i recerca. *The family project* és un procés, amb tot el seu sentit i abast; un procés obert, en evolució constant, amb un desenvolupament tenaç i, probablement, inacabat eternament. Lluny d'un format rígid i tancat, aquest procés de recerca personal mitjançant el qual Matías Costa ens revela la (seva) història familiar té una configuració flexible, oberta i expandida, com si de fet es tractés d'un bloc de notes, d'un quadern de treball. Exactament igual que els que el mateix Matías Costa empra, tant físicament com virtualment en la seva feina diària (el seu propi blog es titula Quadern de Camp, <http://matiascosta.blogspot.com>). Per a ell els seus quaderns de camp són "extensions de

The family project

Pedro Vicente

Nostalgia, recuerdos, olvido o memorias son algunos de los muchos elementos de los que está compuesto cualquiera de nuestros álbumes de familia. Por lo general somos conscientes de su presencia, pero también de la ausencia de alguno de ellos. Son necesarios, imprescindibles, para que nuestro álbum tenga sentido y sea eso, nuestro álbum, tenga este el formato que tenga. Precisamente son algunos de estos ingredientes, su carencia e imprecisión, lo que motiva a Matías Costa a empezar el trabajo *The family project*. En este proyecto, Matías Costa ha (re)construido la historia de su familia durante buena parte del siglo xx, caracterizada por numerosas migraciones, mediante la recopilación de miles de fotografías y documentos encontrados en archivos familiares e institucionales y fotografiando al mismo tiempo los lugares que su familia habitó, rastreando sus restos y huellas.

The family project no es un proyecto (aunque por su propio nombre uno podría llegar a pensarlo), o al menos no al uso. En realidad es mucho más: un trabajo complejo y completo, orgánico y multicapa, investigación y ensayo, análisis y estudio, publicación y memoria, tesis y búsqueda. *The family project* es un proceso, en su plena significación y alcance; un proceso abierto, en constante evolución, con tenaz desarrollo y, probablemente, eternamente inacabado. Lejos de un formato rígido y cerrado, este proceso de búsqueda personal mediante el cual Matías Costa nos revela la (su) historia familiar tiene una configuración flexible, abierta y expandida, como si en realidad se tratase de un bloc de notas, de un cuaderno de trabajo. Exactamente igual a los que el propio Matías Costa utiliza, tanto física como virtualmente en su trabajo diario (su propio blog se titula Cuaderno de Campo, <http://matiascosta.blogspot.com>). Para él sus cuadernos de campo son "extensiones de la experiencia

l'experiència viscuda, que es completa i adopta més sentit quan es posa en els Quaderns". *The family project* és un dels seus quaderns de camp, no un més ni un de qualsevol, sinó un de més extens, més complex, més profund, més intens, convertit en procés, en una manera de posicionar-se davant la història (personal) en la qual no hi ha jerarquies narratives i en què tot està interrelacionat i en què el procés d'investigació mateix i la manera d'exposar la història de la seva família esdevenen un dels eixos estructurals de la tasca.

Davant la intricada història de la seva família, Matías Costa assumeix nombrosos rols en el seu procés d'investigació, en exercir de periodista, arqueòleg, analista, documentalista, genealogista, escriptor, restaurador i fotògraf, però sobretot d'historiador. *The family project* es la (una) història familiar, però també una (la) història del segle xx. Molts esdeveniments que s'han viscut en la família de Matías Costa tenen a veure amb moments claus de la història universal, com ho són les migracions europees cap a Amèrica al principi del segle passat, la Primera Guerra Mundial, la persecució de jueus tant a la Rússia tsarista com a l'Alemanya nazi, les guerrilles llatinoamericanes i la seva contrapartida en forma de dictadures militars, l'expansió dels Estats Units com a potència mundial i, per últim, novament les migracions dels americans cap a Europa, néts o besnéts dels que en van marxar un segle enrere, entre els quals hi ha el mateix Matías Costa. Aquesta Història inacabada (aquestes Històries inacabades), aquest mosaic d'imatges en *The family project* ens demostra, una vegada més, que no hi ha una sola Història, sinó que hi ha moltes històries per contar i moltes maneres de fer-ho, i que cadascuna crea, com apunta el mateix Matías Costa, "un procés de connexions infinites, que es va obrint com les nines russes: cada capa de la història s'acumula amb suavitat damunt l'anterior, tot desvelant-ne les capes, narrant-les, i, d'alguna manera, canviant la història".

vivida, que se completa y adquiere mayor sentido cuando se posa en los Cuadernos". *The family project* es uno de sus cuadernos de campo, no uno más ni uno cualquiera, sino uno más extenso, más complejo, más profundo, más intenso, convertido en proceso, en una manera de posicionarse ante la historia (personal) en la que no hay jerarquías narrativas y todo está interrelacionado y en donde el propio proceso de investigación y la manera de exponer la historia de su familia se convierten en uno de los ejes estructurales del propio trabajo.

Ante la intrincada historia de su familia, Matías Costa desempeña numerosos roles en su proceso de investigación, ejerciendo de periodista, arqueólogo, analista, documentalista, genealogista, escritor, restaurador y fotógrafo, pero sobre todo de historiador. *The family project* es la (una) historia familiar, pero también una (la) historia del siglo xx. Muchos de los acontecimientos que se han vivido en la familia de Matías Costa tienen que ver con momentos claves en la historia universal, como son las migraciones europeas hacia América a principios del siglo pasado, la Primera Guerra Mundial, la persecución de judíos tanto en la Rusia zarista como en la Alemania nazi, las guerrillas latinoamericanas y su contrapartida en forma de dictaduras militares, la expansión de Estados Unidos como potencia mundial y finalmente, de nuevo, las migraciones de los americanos a Europa, nietos o bisnietos de los que se fueron hace un siglo, entre los que se encuentra el propio Matías Costa. Esta(s) Historia(s) inacabada(s), este mosaico de imágenes en *The family project* nos demuestra, una vez más, que no existe una sola Historia, sino que hay muchas historias que contar y muchas formas de hacerlo, y que cada una de ellas crea, como el propio Matías Costa apunta, "un proceso de infinitas conexiones, que se va abriendo como las muñecas rusas: cada capa de la historia se posa frágilmente sobre la anterior, desvelando sus capas, narrándolas, y, de algún modo, cambiando la historia".

Malgrat que actuen sobre un terreny comú (el passat), història i memòria no són el mateix. La història és el registre de fets passats i significatius, però no un registre neutral, sempre serà incomplet i problemàtic: la història és la representació subjectiva del que els historiadors creuen que cal recordar. Les memòries es construeixen i s'obliden contínuament, es manipulen i canvien, no són necessàriament lineals i són molt més imprecises i variables: plenes de matisos per a algunes experiències, inexistentes per a d'altres. Tanmateix, tant la història com la memòria són selectives, canviant i obertes, ambdues s'expressen en múltiples veus i es modelen contínuament. Per això, en els paisatges sempre variables de la història i de la memòria és tan important conèixer el que s'ha oblidat (o recordat) per poder comprendre per què i com un esdeveniment o una persona han estat recordats (o bé oblidats) i quines són les conseqüències que deriven d'això. Aquestes històries que Matías Costa escriu ens duen de l'element documental a la ficció i de la imaginació als fets, fan funcionar la ficció en l'àmbit documental i comporten efectes del que és documental en la ficció, tot fent-nos qüestionar la relació entre els fets i els records, entre història i memòria.

Amb la fotografia (documental) sempre ens enfrontem a una qüestió crucial: com explicar una història del passat o des del passat, o com explicar una història que no és res més que el record del que ja no és. Matías Costa ens exposa amb el seu treball (unes) històries per mitjà del seu present, ens manifesta unes absències mitjançant una presència bastida i una existència renovada i ens mostra un oblit que, malgrat que primerament és rescatat, és radical, imperible i difícil d'alleujar, i fins i tot recollit per la Història, impossible de recordar ja que ha estat oblidat. Per sort, aquest treball és l'ajuda complementària que necessitem, una cossa en la qual podem recolzar-nos davant les absències en la nostra memòria fràgil i el nostre oblit persistent dels nostres

Aunque actúan sobre un terreno común (el pasado), historia y memoria no son lo mismo. La historia es el registro de hechos pasados y significativos, pero no un registro neutral, siempre será incompleto y problemático: la historia es la representación subjetiva de lo que los historiadores creen necesario recordar. Las memorias se construyen y se olvidan continuamente, se manipulan y cambian, no son necesariamente lineales y son mucho más imprecisas y variables: llenas de matices para algunas experiencias, inexistentes para otras. Sin embargo, tanto la historia como la memoria son selectivas, cambiantes y abiertas, ambas se expresan en múltiples voces y se modelan continuamente. Por eso, en los paisajes siempre variables de la historia y la memoria es tan importante conocer lo que se ha olvidado (o recordado) para poder comprender por qué y cómo un evento o una persona han sido recordados (u olvidados) y cuáles son las consecuencias que de ello se derivan. Estas historias que Matías Costa escribe nos llevan de lo documental a la ficción y de la imaginación a los hechos, hacen funcionar la ficción en lo documental e inducen efectos de lo documental en la ficción, cuestionándonos la relación entre los hechos y los recuerdos, entre historia y memoria.

Con la fotografía (documental) siempre nos enfrentamos a una cuestión crucial: cómo contar una historia del pasado o desde el pasado, o cómo contar una historia que no es más que el recuerdo de lo que ya no es. Matías Costa nos expone con su trabajo (unas) historias a través de su presente, nos manifiesta unas ausencias mediante una presencia construida y una existencia renovada y nos muestra un olvido que, aunque rescatado primeramente, es radical, imperecedero y difícil de aliviar, y aun recogido por la Historia, imposible de recordar puesto que ha sido olvidado. Afortunadamente, este trabajo es la ayuda complementaria que necesitamos, una muleta en la que apoyarnos ante las ausencias en nuestra frágil memoria y el tenaz olvido de nuestros recuerdos,

records, i fent visible una història que es reescriu (unes històries que es reescriuen) pregunta rere pregunta, capa sobre capa. Aquí, en aquest laberint interminable d'històries fragmentades, d'estrats de la memòria, és on el treball de Matías Costa troba tota la seva dimensió narrativa, tota la seva capacitat emotiva, tot el seu desenvolupament. *The family project* (re)presenta la memòria d'allò (no) viscut, la història d'allò que s'ha oblidat i la memòria d'allò recordat, tot omplint els buits, els espais, les absències que genera l'oblit, però també les llacunes que origina la memòria.

haciendo visible una(s) historia(s) que se reescribe(n) pregunta tras pregunta, capa tras capa. Aquí, en ese interminable laberinto de historias fragmentadas, de estratos de la memoria, es donde el trabajo de Matías Costa encuentra toda su corpulencia narrativa, toda su capacidad emotiva, todo su desarrollo. *The family project* (re)presenta la memoria de lo (no) vivido, la historia de aquello que se ha olvidado y la memoria de lo recordado, rellenando los vacíos, los huecos, las ausencias que genera el olvido, pero también las lagunas que origina la memoria.



174

Sergi Botella

The loser n° 9 - Luna Park



The loser nº 9 – Luna Park

Alexandra Laudo

A *The loser nº 9 – Luna Park*, Sergi Botella retia tribut a la figura del seu pare, que morí fa alguns anys, i ho feia mitjançant la construcció d'un estrany parc temàtic en miniatura de caire pessebrístic, en el qual cada atracció feia referència a alguna característica, atribut o episodi vital del progenitor. Així, Botella defugia les configuracions més convencionals de l'homenatge als difunts i optava, en canvi, per representar la identitat de la figura paterna a través d'una formalització que al·ludia, d'una banda, a un lloc paradigmàtic de la societat d'oci i consum, el parc temàtic, en el qual el coneixement esdevé sensorial i lúdic, i, d'altra banda, a una representació cristiana, el pessebre, en la qual s'escenifica de manera figurativa el naixement de Jesús. Amb aquest plantejament, l'artista posava en relació la diversió desacomplexada amb l'espiritualitat i el misticisme, quelcom que en certa manera defineix l'espai emocional des del qual Botella integra al seu treball artístic la seva biografia i la seva realitat familiar, tal com palesen obres com ara *El túnel i la por* (2010), *La princesa alegre* (2009) o *La meva mare em critica* (2006), en les quals Botella utilitza la ironia i l'humor negre per abordar certs aspectes biogràfics emocionalment conflictius.

L'origen de la proposta de Botella té a veure amb una preocupació per la seva manera particular de recordar el passat. "Em resulta impossible recordar imatges estàtiques, tots els meus records tenen moviment. És com si a la vida t'oblidessis del tríode",¹ diu Botella. Fou potser per combatre aquesta emoció involuntària present en tots els seus records que l'artista cercà de representar-los mitjançant una maqueta, una estructura de representació modèlica que, en la seva perfecció estàtica, projecta una quietud

The loser nº 9 – Luna Park

Alexandra Laudo

En *The loser nº 9 – Luna Park*, Sergi Botella rendia tribut a la figura de su padre, que murió hace algunos años, y lo hacía mediante la construcción de un extraño parque temático en miniatura de carácter pesebrístico, en el que cada atracción se refería a alguna característica, atributo o episodio vital de su progenitor. Así, Botella sorteaba las configuraciones más convencionales del homenaje a los difuntos y optaba, en cambio, por representar la identidad de la figura paterna a través de una formalización que aludía, por una parte, a un lugar paradigmático de la sociedad de ocio y consumo, el parque temático, donde el conocimiento se vuelve sensorial y lúdico, y, por otra parte, a una representación cristiana, el pesebre, donde se escenifica de forma figurativa el nacimiento de Jesús. Con este planteamiento, el artista ponía en relación la diversión desacomplejada con la espiritualidad y el misticismo, algo que en cierto modo define el espacio emocional desde el que Botella integra en su trabajo artístico su biografía y su realidad familiar, tal y como se pone de manifiesto en obras como *El túnel y el miedo* (2010), *La princesa alegre* (2009) o *Mi madre me critica* (2006), en que Botella emplea la ironía y el humor negro para abordar ciertos aspectos biográficos emocionalmente conflictivos.

El origen de la propuesta de Botella tiene que ver con una preocupación por su manera particular de recordar el pasado. "Me resulta imposible recordar imágenes estáticas, todos mis recuerdos poseen movimiento. Es como si en la vida te olvidases del tríode",¹ dice Botella. Fue tal vez para combatir esta emoción involuntaria presente en todos sus recuerdos que el artista buscó representarlos mediante una maqueta, una estructura de representación modèlica que, en su perfección estática, proyecta

artificial gairebé pertorbadora; encara més quan es tracta de la maqueta d'un *Luna Park* o parc temàtic, un espai recreatiu on el moviment és un component essencial, i fins i tot pot arribar a ser frenètic.

Com a parc temàtic, el *Luna Park* de Botella és estrany. Transmet una sensació de desolació, de buidor i recorda en certa manera una ruïna. Hom té la sensació que no és un parc on qualsevol sigui benvingut, sinó que sembla reservat només a uns quants, probablement aquells que han format part dels records que s'hi escenifiquen. Hi veiem algunes persones en miniatura, però aquestes semblen formar part de l'atracció mateixa, com petits fantasmes atrapats en les memòries representades. Tot està en calma, tot resta quiet, excepte la imatge en moviment, també fantasmagòrica, d'una noia que ens ensenya els ulls amb les parpelles girades cap enfora, tot introduint l'element de terror que tot parc temàtic necessita.

Per recrear elements i aspectes relacionats amb la biografia paterna, l'artista va utilitzar alguns elements propis del maquetisme (una reproducció en miniatura d'un cotxe, uns arbres petits, una moqueta verda per a la gespa, etc.), amb els quals representa figurativament una escena o una situació; però també fa ús d'objectes reals (una boia de pescar, un cendrer decoratiu, una cullera, etc.) que amb relació a les altres peces més petites generen un joc inquietant d'escala i mides. En aquests elements, tal com assenyala Gaston Bachelard en parlar de les virtuts dinàmiques de la miniatura,² els valors es condensen i s'enriqueixen. Són objectes amb un potencial de representació simbòlic, cada un dels quals concentra múltiples referències i narracions relacionades amb el pare de l'artista. Botella, però, opta per no fer-les explícites a l'espectador, tot reforçant aquesta distinció entre aquells qui, per proximitat a ell o al seu pare, poden

una quietud artificial casi perturbadora; aún más cuando se trata de la maqueta de un *Luna Park* o parque temático, un espacio recreativo donde el movimiento es un componente esencial, e incluso puede llegar a ser frenético.

Como parque temático, el *Luna Park* de Botella resulta extraño. Transmite una sensación de desolación, de vacío y recuerda en cierto modo a una ruina. Uno tiene la sensación de que no es un parque donde cualquiera sea bienvenido, sino que parece reservado a unos pocos, probablemente quienes han formado parte de los recuerdos que se escenifican en este. En el parque encontramos algunas personas en miniatura, pero parecen formar parte de la propia atracción, como pequeños fantasmas atrapados en las memorias representadas. Todo está en calma, todo está vacío, a excepción de la imagen en movimiento, también fantasmagórica, de una chica que nos enseña los ojos con los párpados doblados hacia fuera e introduciendo el elemento de terror que todo parque temático precisa.

Para recrear elementos y aspectos vinculados con la biografía paterna, el artista utilizó algunos elementos propios del maquetismo (una reproducción en miniatura de un coche, árboles pequeños, una moqueta verde para el césped, etc.) con los que representa figurativamente una escena o una situación; pero también hace uso de objetos reales (una boya de pescar, un cenicero decorativo, una cuchara, etc.) que generan un juego inquietante de escalas y medidas en relación con las otras piezas más pequeñas. En estos elementos, tal y como señala Gaston Bachelard al referirse a las virtudes dinámicas de la miniatura,² los valores se condensan y enriquecen. Son objetos con un potencial de representación simbólico, cada uno de los cuales concentra múltiples referencias y narraciones relacionadas con el padre del artista. Botella, no obstante, opta por no explicitarlas al espectador, reforzando la distinción entre quienes, por proximidad a él o a su

identificar els referents que s'amaguen darrere d'aquests símbols i aquells qui, aliens al relat familiar, s'han de limitar a especular sobre el seu sentit.

La maqueta que l'artista construï ofería a l'espectador combinacions visuals extravagants, que convidaven a pensar en els mecanismes d'associació i evocació que determinen el funcionament de la memòria, així com també en l'arquitectura dels somnis, en què un lloc té la capacitat de representar un escenari de la nostra vida tot i no reproduir-lo de manera fidedigna (somiem, per exemple, amb una casa que identifiquem com la dels nostres avis, tot i que en el mateix somni reconeixem que no s'hi assembla, que és diferent). Hi havia, doncs, en la proposta de Botella, un desig evident de fixar unes memòries que retessin tribut al seu progenitor, però també una voluntat de reflexionar sobre la manera com constantment reinterpretem i evoquem la vida a través del record i dels somnis.

Luna Park s'emmarca en la sèrie artística anomenada *The Loser*, en la qual Botella es reivindica a si mateix com a perdedor i proposa el fracàs com a mesura reactiva contra la cultura de l'èxit.

1. Fragment extret del text que l'artista va escriure amb motiu de la seva participació, juntament amb la resta d'artistes del cicle Constel·lacions Familiars, al programa d'activitats de l'exposició *Iñaki Bonillas*. *Archivo J.R. Plaza*, de La Virreina Centre de la Imatge.
2. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000; pàg. 137

padre, podrían identificar esos elementos ocultos detrás de estos símbolos y quienes, ajenos al relato familiar, tienen que limitarse a especular sobre su sentido.

La maqueta que el artista construyó ofrecía al espectador combinaciones visuales extravagantes, que invitaban a pensar en los mecanismos de asociación y evocación que determinan el funcionamiento de la memoria, así como también en la arquitectura de los sueños, en los que un lugar tiene la capacidad de representar un escenario de nuestra vida sin reproducirlo de forma fidedigna (soñamos, por ejemplo, con una casa que identificamos como la de nuestros abuelos, aunque en el mismo sueño reconocemos que no se le parece, que es distinta). Había, pues, en la propuesta de Botella, el evidente deseo de fijar unas memorias que rindiesen tributo a su progenitor, aunque también una voluntad de reflexionar sobre el modo como constantemente reinterpretemos y evocamos la vida a través del recuerdo y de los sueños.

Luna Park se enmarca en la serie artística llamada *The Loser*, en la que Botella se reivindica a sí mismo como perdedor y propone el fracaso como medida reactiva contra la cultura del éxito.

1. Fragmento extraído del texto que el artista escribió con motivo de su participación, junto con el resto de artistas del ciclo Constelaciones Familiares, en el programa de actividades de la exposición *Iñaki Bonillas*. *Archivo J.R. Plaza* de La Virreina Centre de la Imatge.
2. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000; p. 137





Sergi Botella: autobiografia del meu pare

Mery Cuesta

Resulta difícil afegir noves línies de lectura sobre la peça *Luna Park* de Sergi Botella a les ben traçades en el text signat per Alexandra Laudo per a la presentació de l'exposició. Però vegem si podem contribuir, si no amb una nova dissecció dels conceptes que la guien, sí amb una hipòtesi sobre el mètode de treball de l'artista.

Luna Park, entrega número 9 de la sèrie *The Looser*, està integrada principalment d'una fusta damunt uns cavallets sobre la qual Botella ha construït la maqueta d'un parc d'atraccions. Les "atraccions" evocuen fins a nou escenes referents a diversos episodis de la vida del seu pare, mort fa uns quants anys. Aquest exercici és l'excusa lúdica amb què Botella afronta alguns aspectes que per a ell resulten emocionalment conflictius, i em refereixo a aquests petits quists que tots guardem com a petits tresors negres al nostre interior, cadascun xifrat amb el nom d'algun dels nostres parents. *Luna Park* és, doncs, un treball molt escaient per tancar el cicle Constel·lacions Familiars, recorregut personalíssim a càrrec de set artistes sobre la memòria, el llegat, la biografia i l'arxiu en relació amb la transmissió familiar.

De *Luna Park* destaca, primerament, la seva manualitat més estricta. Té alguna cosa de casolà i menestral, és un treball molt escultòric i fins i tot pessebrístic, que ben probablement hagi resultat terapèutic per al mateix artista; sens dubte, suposa una nova manera de formalitzar per a Botella, respecte de l'ús del vídeo o la fotografia que el caracteritza. I és que el treball manual relaxa i allibera la ment. Observem actualment un corrent entre les manifestacions artístiques –i especialment en les arts visuals– que afavoreix les pràctiques *handmade*: és un ressort no exempt

Sergi Botella: autobiografía de mi padre

Mery Cuesta

Es difícil añadir nuevas líneas de lectura sobre la pieza *Luna Park* de Sergi Botella a las bien trazadas en el texto realizado por Alexandra Laudo para la presentación de la exposición. Veamos si podemos contribuir, si no con una nueva disección de los conceptos que la guían, sí con una hipótesis sobre el método de trabajo del artista.

Luna Park, entrega número 9 de la serie *The Looser*, se compone principalmente de una tabla encima de unos caballetes sobre la que Botella ha construido la maqueta de un parque de atracciones. Las "atracciones" evocan hasta nueve escenas relativas a diferentes episodios de la vida de su padre, desaparecido hace algunos años. Este ejercicio es la excusa lúdica con la que Botella aborda algunos aspectos que para él resultan emocionalmente conflictivos, y me refiero a esos pequeños quistes que todos guardamos como negros tesoritos en nuestro interior, cada uno de ellos cifrados con el nombre de uno u otro de nuestros parientes. *Luna Park* es, así, un trabajo muy oportuno para cerrar el ciclo Constelaciones Familiares, recorrido personalísimo a cargo de siete artistas sobre la memoria, el legado, la biografía y el archivo en relación con la transmisión familiar.

De *Luna Park* destaca, en primer lugar, su estricta manualidad. Tiene algo de casero y artesano, es un trabajo muy escultórico e incluso pesebrístico, que muy probablemente haya resultado terapéutico para el propio artista; sin duda, supone una manera nueva de formalizar para Botella, respecto al uso del vídeo o la fotografía que le caracteriza. Y es que el trabajo manual relaja y libera la mente. Observamos en la actualidad una corriente dentro de las manifestaciones artísticas –y especialmente en artes visuales– que favorece las prácticas *handmade*: es un resorte no

de romanticisme que empeny a abraçar el *tempo* pacient del que és manual i analògic com a reacció contra el ritme vertiginós que imprimeix el desenvolupament tecnològic.

La maqueta de Sergi Botella és un *collage* en tres dimensions: text, escultura i *performance*. L'element performàtic hi és present per mitjà de la projecció d'una dona que mostra l'interior de les seves parpelles. El vídeo –pertanyent a la sèrie *Els talentosos*– contribueix tant a l'estranyament general del conjunt, com a dotar-lo d'una atmosfera de circ. Els objectes que mostra aquest peculiar parc d'atraccions en miniatura simbolitzen –com dèiem– alguns dels nusos importants en la trajectòria vital del pare de l'artista: culleretes de postres, mocadors, un vaixell, uns tarongers... Sergi Botella els ha seleccionats perquè l'espectador, com en un *drawing by numbers*, vagi unint els punts que han de convertir-se en un dibuix final.

Però què ens diu aquest dibuix resultant que queda traçat per les nou estacions del *drawing by numbers* titulat *Luna Park*? Crec que resulta obvi que aquest dibuix sobre la relació de Botella amb el seu pare..., de fet configura un autorretrat del mateix artista. Botella està parlant d'ell mateix per mitjà de l'altre. Ens encarem, doncs, a un treball emocional fins a la descaradura, amb un cert regust amarg i humorístic a parts iguals. Aquest humor no queda palès del tot potser per la privacitat evident de les dades que s'hi exposen. I és que Sergi Botella no dubta a prendre obertament com a seu una cosa que per a molts és l'anatema ideal al qual aferrar-se per criticar l'art contemporani: Botella obre les portes de les seves referències personals, deixa anar el discurs, i si el públic no el pesca, tant li és. Una actitud intrínsecament contemporània. Sembla, doncs, que el passeig pel parc d'atraccions té un dret d'accés restringit: la seva narració sembla a ull nu adreçada a uns pocs, als que hagin estat relacionats amb les memòries que s'hi escenifiquen. *Luna Park* és

exento de romanticismo que impulsa a abrazar el *tempo* paciente de lo manual y lo analógico como reacción ante el ritmo vertiginoso que imprime el desarrollo tecnológico.

La maqueta de Sergi Botella es un *collage* en tres dimensiones: texto, escultura y *performance*. Lo performático está presente a través de la proyección de una mujer que muestra el interior de sus párpados. El vídeo –perteneciente a la serie *Los talentosos*– contribuye tanto al extrañamiento general del conjunto, como a dotarlo de una atmósfera circense. Los objetos que muestra este peculiar parque de atracciones en miniatura simbolizan –como decíamos– algunos de los nudos de importancia en la trayectoria vital del padre del artista: cucharitas de postre, pañuelos, un barco, unos naranjos... Sergi Botella los ha seleccionado para que el espectador, como en un *drawing by numbers*, vaya uniendo los puntos que revertirán en un dibujo final.

Pero ¿qué nos dice ese dibujo resultante que queda trazado por las nueve estaciones del *drawing by numbers* titulado *Luna Park*? Creo que resulta obvio que este dibujo sobre la relación de Botella con su padre... conforma en realidad un autorretrato del propio artista. Botella está hablando de sí mismo a través del otro. Nos encaramos, pues, ante un trabajo emocional hasta la desfachatez, con cierto regusto amargo y humorístico a partes iguales. Este humor no se evidencia por completo quizás por la descarada privacidad de los datos expuestos. Y es que Sergi Botella no duda en adoptar abiertamente como suyo algo que para muchos es el anatema ideal al que agarrarse para denostar el arte contemporáneo: Botella abre las compuertas de sus referencias personales, suelta su discurso, y si el público no lo pilla, no le importa. Una actitud intrínsecamente contemporánea. Parece, pues, que el paseo por el parque de atracciones tenga restringido el derecho de acceso: su narración parece a simple vista dirigida a unos pocos, a aquellos que hayan estado relacionados

una nova posada en escena del tan esbombat axioma “art=vida” que va llegar oficialment l’espavilat d’en Duchamp. Un cop d’ull al treball de Botella en retrospectiva el revela com un militant de debò d’aquest barrejar pràctica artística i vida personal. Malgrat que suposo que aquesta barreja és d’origen principalment visceral, ell s’hi refereix com “una estratègia que ajuda la meva pròpia evolució com a artista”. Estem parlant, doncs, d’un procés de regeneració per mitjà de la pràctica artística, al capdavant.

Però la qüestió innegable és que, treballant amb símbols ultrapersonals, Sergi Botella aconsegueix establir una comunicació amb el públic de la seva obra. La clau d’aquesta sorda entesa rau en l’operació amb símbols dintre de l’esfera de la quotidianitat. No és per casualitat, en una conversa a tres amb Alexandra Laudo i el mateix artista, que va sortir al cas la figura de Jodorowski. Malgrat que, personalment, avui tingui una opinió ben deteriorada sobre ell, sí que és veritat que és un bon “ensenyant” de la mecànica de l’operació amb l’element simbòlic en el terreny de la quotidianitat per mitjà del que ell anomena “psicomàgia”, la manipulació d’objectes reals amb la finalitat que funcioni com una mena de comandament a distància de la nostra psique. Les hipòtesis junguianes s’han estès àmpliament i d’una manera menys enganyosa sobre el cas. Així doncs, la cullereta de postres no està carregada del mateix significat per a Botella que per a qualsevol altra persona al món, però no deixa de ser un objecte relacionat amb la quotidianitat, amb el que és familiar, amb l’entorn íntim, amb el fet de donar i rebre aliment i amb la infantesa; també simbolitza la brillantor i el misteri del que és petit, potser la joia. El taronger, carregat de fruits que alhora estan granats de llavors, és un símbol inequívoc de fertilitat. I el vaixell –símbol al podi de les resonàncies ancestrals– és el símbol del viatge i la travessia que han d’acomplir els vius seguint el camí dels morts. L’artista, conscient o no, ha triat molt bé els objectes amb què dibuixar el mapa d’una biografia vital.

con las memorias que allí se escenifican. *Luna Park* es una nueva puesta en escena del tan cacareado axioma “arte=vida” que legó oficialmente el espabilado de Duchamp. Un vistazo al trabajo de Botella en retrospectiva le revela como un auténtico militante de este mezclar práctica artística y vida personal. Aunque supongo que esta mixtura es de origen principalmente visceral, él se refiere a ella como “una estrategia que ayuda a mi propia evolución como artista”. Estamos hablando, pues, de un proceso de regeneración a través de la práctica artística, a la postre.

Pero lo innegable es que, trabajando con símbolos ultrapersonales, Sergi Botella consigue establecer una comunicación con el público de su obra. La clave de este sordo entendimiento radica en la operación con símbolos dentro de la esfera de lo cotidiano. No por casualidad, en una conversación a tres con Alexandra Laudo y el propio artista, salió a colación la figura de Jodorowski. Aunque, personalmente, hoy tenga una opinión muy deteriorada sobre él, sí es cierto que es un buen “enseñante” de la mecánica de la operación con lo simbólico en el terreno de lo cotidiano a través de lo que él denomina “psicomagia”, la manipulación de objetos reales con la finalidad de que funcione como una suerte de mando a distancia de nuestra psique. Las hipótesis junguianas se han extendido ampliamente y de manera menos superchera a este respecto. Así pues, la cucharilla de postre no está cargada del mismo significado para Botella que para cualquier otra persona en el mundo, pero no deja de ser un objeto relacionado con lo cotidiano, con lo familiar, con el entorno íntimo, con el dar y recibir alimento y con la infancia; también simboliza el brillo y el misterio de lo que es pequeño, quizás la joya. El naranjo, cargado de frutos que a su vez están granados de pepitas, es un inequívoco símbolo de fertilidad. Y el barco –símbolo en el podio de las resonancias ancestrales– es el símbolo del viaje y la travesía que han de cumplir los vivos siguiendo la senda de los muertos. El artista, consciente o no, ha elegido muy bien los objetos con los que mapear una biografía vital.

Hem aportat llum solament sobre tres dels elements que en principi semblaven exclusius de l'àmbit de la memòria i les vivències privades d'un individu anomenat Sergi Botella, i no obstant això, es revelen com a ideogrames *readymade* capaços de connectar dues esferes en absolut antagòniques com són la cosa ultrapersonal i l'inconscient col·lectiu. Per aquesta raó, perquè treballa en el pla del que és simbòlic, *Luna Park* funciona i connecta amb el públic, tot apel·lant de subjectivitat a subjectivitat amb un llenguatge que no s'explica amb paraules. Cullera, taronger, vaixell: ¿no són potser símbols comuns d'una civilització? L'artista és qui assumeix el paper de malabarista d'aquestes simbologies, acróbata foll que juga a les fosques amb les pilotes per entendre's a si mateix. Com Sergi Botella confessa en les seves intervencions titulades *Pink Freud* performades a La Virreina, aquest és "el benefici catàrtic de treballar amb la teva pròpia família".

Hemos dado luz solamente sobre tres de los elementos que en principio parecían exclusivos del ámbito de la memoria y vivencias privadas de un individuo llamado Sergi Botella, y sin embargo, se revelan como ideogramas *readymade* capaces de conectar dos esferas en absoluto antagónicas como son lo ultrapersonal y el inconsciente colectivo. Por esta razón, por trabajar en el plano de lo simbólico, *Luna Park* funciona y conecta con el público, apelando de subjetividad a subjetividad en un lenguaje que no se explica con palabras. Cuchara, naranjo, barco: ¿no son acaso símbolos comunes a una civilización? El artista es quien desempeña el papel de malabarista de estas simbologías, acróbata loco que juega a ciegas con las pelotas para entenderse a sí mismo. Como Sergi Botella confiesa en sus intervenciones tituladas *Pink Freud* performadas en La Virreina, este es "el beneficio catártico de trabajar con tu propia familia".

Agraïments:

Vull expressar el meu profund agraïment, des d'aquestes pàgines, a totes les persones que han fet possible *Constel·lacions Familiars*, tant en la seva dimensió expositiva com en el seu format de publicació. Primer i per damunt de tot, als set artistes del cicle, que van acceptar participar-hi quan aquest era només un projecte dibuixat en la foscor, i que amb els seus treballs el van convertir en una constel·lació lluminosa. Al Departament de Cultura de l'Ajuntament de Terrassa i, de manera molt especial, a Susana Medina, per la proximitat, per haver confiat en aquest projecte i per haver-lo acompanyat al llarg de tot aquest temps. Als membres del jurat de la convocatòria Terrassa Comissariat 2012. A Oriol Fontdevila, Marc Vives, Víctor Molina, Sonia Fernández Pan, Soledad Gutiérrez, Pedro Vicente i Mery Cuesta; els seus textos han estat una contribució extraordinària al cicle expositiu i a aquesta publicació. A Toni Tena i Albert Ibanyez pel seu excel·lent treball de disseny. A Josep Maria Marimon, per implicar-se tan professionalment com personal en la realització de les càpsules audiovisuals que acompanyaren el cicle. A Bárbara Lordán, per fer de conserge, ajudant de muntatge i cangur. A Belén Roldán, per ser la millor preparadora de sanvitxos de melmelada i mantega de cacauet. A Pedro Torres i Vera Zatopkova per la seva ajuda en l'exposició de Katerina Šedá. A tots els qui han fotografiat i filmat l'exposició sense cobrar per fer-ho. Als amics, les parelles i els familiars dels artistes participants, perquè sovint han estat part activa d'algun moment de les exposicions i han contribuït a dur-les a terme. A tot el públic que ha vingut a veure les exposicions del cicle.

Molt especialment, a la meua constel·lació familiar: el Julià, l'Àlex, la meua mare i altres membres de la meua família que m'han acompanyat i que han ajudat de múltiples maneres perquè aquest projecte fos possible. Al meu pare, a títol pòstum.

Crèdits

Organitza

Ajuntament de Terrassa

Cultura - Arts Visuals

Alcalde

Jordi Ballart i Pastor

Regidor de Cultura

Amadeu Aguado

Directora del Servei de Cultura

Pietat Hernández

Directora del programa d'Arts Visuals

Susana Medina

Projecte

Constel·lacions Familiars

Comissariat

Alexandra Laudo [Heroínas de la Cultura]

Coordinació

Susana Medina

Disseny

Arte Chido

Imatges interiors: cortesia dels artistes

i **Esther Laudo, Guillermo Rodríguez i Gerd Satorras.**

Imatge de portada: **Matías Costa**

Impressió: Prismàtic Arts Gràfiques

Dipòsit legal: B 6384-2015

ISBN: 978-84-15421-09-2

Organitza:



Cultura
www.terrassa.cat

Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació
Barcelona